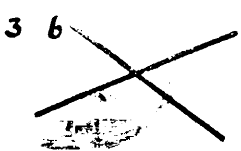
Die Bühne



Zeitschrift für die Gestaltung des deutschen Theaters

1. SEPTEMBERHEFT

JAHRGANG
1936



NEUER THEATERVERLAG G.M.B.H. BERLIN

Die Bühne

2. Jahrg., Heft 17
1. September 1936

Zeitschrift für die Gestaltung des deutschen Theaters
mit den amtlichen Mitteilungen der Reichstheaterkammer

Inhalt:

Bezugsbedingungen:

„Die Bühne" erscheint 2mal monatlich, am 1. und 15. Bezugspreis jährlich einschließlich Zustellung 10,— RM., vierteljährlich 2,50 RM. Preis des Einzelheftes 0,40 RM. Bestellungen können in jeder Buchhandlung oder beim Verlag Neuer Theaterverlag GmbH. (Postscheckkonto Berlin Nr. 6708) aufgegeben werden.

Mitteilungen für die Schriftleitung, Manuskriptsendungen, Besprechungsgebühr usw. sind zu richten an die Schriftleitung „Die Bühne", Berlin W 30, Bayerischer Platz 2 (B 6, Cornelius 1977). — Alle Einsendungen für den Amtlichen Teil und Theater-Nachrichten sind zu richten an die Pressestelle der Reichstheaterkammer, Berlin W 62, Keithstraße 11 (B 5, Barbarossa 9406). — Nachdruck nur mit Quellenangabe gestattet unter Wahrung der Autoren-Rechte.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hans Knudsen

Beobachtet — festgehalten

„Tradition“

Bei den Proben auf der Dietrich-Eckart-Bühne zum „Frankenburger Würfelspiel“ versucht sich der Regisseur für die Gruppenbewegungen den großen Menschenmassen verständlich zu machen, indem er auseinandersetzt: langsam nachrücken, die Absperrung durchbrechen, das Lied anfangen, das Lied steigern, und das alles ganz lebendig und ganz natürlich. Da wird er von einem der Mitwirkenden unterbrochen mit den Worten: „Jawohl, ich weiß schon: Schwerterweihe Hugenotten, wird gemacht!“ Da war denn wirklich der neue Stil vollauf verstanden!

Das betrifft die Logenschliesser

Der Intendant des Stadttheaters in Bielefeld, Dr. Alfred Kruchen, hat jetzt in seinem Theater eine Lautsprecheranlage einbauen lassen, die immer eingeschaltet ist und die Aufführung in die Wandelgänge des Theaters überträgt, damit die Nachzügler wenigstens auf diese Weise noch den ersten Akt mithören können. In Bielefeld gilt nämlich die höchst erfreuliche Bestimmung, daß mit Beginn der Vorstellung die Türen wirklich so fest geschlossen werden, daß niemand mehr in den Theatersaal hineinpoltern kann. In anderen Städten, z. B. in Berlin, gibt es diese Bestimmung nicht. So etwas merken sich natürlich die notorischen Nachzügler sehr genau. Sie lassen keinen Theaterabend vorüber, ohne durch ihr Zuspätkommen unangenehm aufzufallen. In der Regel haben Nachzügler ihre Plätze Parkett Mitte, und zwar sehr weit vorn. Kaum ist das Licht erloschen, der Vorhang hebt sich und im Theaterraum tritt Ruhe ein, da werden die Türen erst einmal provisorisch geschlossen, denn wenige Sekunden darauf schon werden sie wieder aufgerissen, und zu Dutzenden kommen sie hereinspaziert, die Herren Nachzügler. Nun gibt es aber auch Leute, die nicht Parkett Mitte haben, aber ihre Seitenplätze auch sehr teuer und zwar selbst bezahlen. Und weil diese Aermsten nun „am Rande“ sitzen müssen, haben sie obendrein noch das Vergnügen, während des ersten Aktes so gestört zu werden, daß ihnen jedes Lustspiel zur Tragödie werden muß. In den ersten Worten des ersten Aktes pflegt der Dichter sein Publikum in den Stoff, den man ja nicht immer kennen muß, einzuführen. Die Zuschauer sollen gespannt gemacht werden. Ja, wenn da gleich zu Beginn noch fünfzig Leute nachgezockelt kommen, wird man nicht andächtig, sondern im höchsten Grade verärgert. Wer diesen Zustand nicht kennt, der gehe einmal in irgendein Berliner Theater, nehme Seitenplätze — und werde verrückt. Die Türschließer haben hier erst nach Beginn so richtig zu tun. Ununterbrochen werden die Türen aufgerissen, helles Licht fällt herein, durch den Türspalt sieht und hört man, wie der Schließer noch ein Programm verkauft, und dann kommt der Herr Nachzügler auf den Zehenspitzen (ach, wie fein und vorsichtig!) angeschlichen, sucht die Reihen rauf und runter ab, rammelt an die stets vorhandenen Pfosten an, streckt seinen Hals weit aus, zieht ihn wieder zurück usf., das sieht ganz manierlich aus. Ist der Nachzügler eine Nachzüglerin, dann handelt es sich in der Regel um eine sehr gut angezogene Dame, die ihr Erscheinen auch auf diese Weise kundtut. Wacker und unbeirrt durchschreitet sie die engen Reihen. Ja, das ist nun einmal ein Unterschied zwischen Theater und Kintopp. Hier kann man sich 10 nach fünf entschließen, um ein Viertel nach fünf vor der Flimmerleinwand zu sitzen. Dort aber muß man sich etwas vorbereiten, andächtig und pünktlich sein, denn das Stück rollt nicht ab zwischen fünf und sieben, um dann bis neun wiederholt zu werden. Hier hat alles irgendwie seine gute Ordnung! Der Himmel segne den Tag, an dem sich die Theaterleiter in Berlin und anderswo entschließen, das P. T. Publikum wieder zur Pünktlichkeit zu erziehen. Will man schon nicht so grausam sein und die Nachzügler des ersten Bildes oder Aktes ganz berauben, dann scheue man wenigstens die Kosten einer „Bielefelder Lautsprecheranlage“ nicht. Und geht auch das nicht, dann schicke man S. M. das Publikum mit Verspätung bis zur Pause zum Nachdenken auf den Olymp.

Shakespeare persönlich

In einem Dorf in der Nähe von Temesvar kam ein Schmierendirektor auf die Idee, die über seine Aufführung des „König Lear“ empörten rumänischen Bauern durch die Autorität des bekannten Dichters Shakespeare zum Schweigen zu bringen, indem er ihn selbst auftreten ließ. Als jedoch der den Shakespeare mimende Schauspieler nach Aktschluß vor dem Vorhang erschien und sich als Dichter des Dramas bekannte, wurde er angepackt und von der wütenden Menge von der Bühne gestoßen. Die einschreitende Polizei hatte alle Mühe, Herrn Dramatiker Shakespeare, aber auch die Lear-Spieler vor gröberen Zugriffen zu schützen.

Reichskulturwalter Hans Hinkel, M. d. R., Berlin

Die Judenfrage in unserer Kulturpolitik

Vor drei Jahren hat der damalige Kommissar z. b. V. im Preußischen Kultusministerium, Hans Hinkel, die Organisation jüdischer Künstler und jüdische Besucher im „Jüdischen Kulturbund" veranlaßt und damit die Möglichkeit geschaffen, daß im Rahmen dieser sich bisher immer mehr ausdehnenden Organisation jüdische Künstler, die das Deutsche Reich nicht verlassen haben, für jüdisches Publikum tätig sein können. Zu dieser für die praktische Lösung der Judenfrage in der deutschen Kulturpolitik entscheidenden Tat macht der jetzige Geschäftsführer der Reichskulturkammer, Reichskulturwalter Hinkel, M. d. R., uns nachstehende Ausführungen über seine Erfahrungen:

Den Forderungen des Nationalsozialismus entsprechend, habe ich bereits im Frühsommer 1933 als Leiter des damals vom Preußischen Ministerpräsidenten in Vereinbarung mit dem Preußischen Kultusminister eingesetzten Amtlichen Preußischen Theater-Ausschusses die staatlichen und städtischen Kunstinstitute, insbesondere die Theater, von allen Vertretern der jüdischen Rasse gesäubert. Die Sonderregelungen machten hierbei nicht einmal eins vom Hundert aus.

Wer bedenkt, in welch unglaublichem Maße in der Systemzeit gerade das damalige Theaterleben in Deutschland jüdisch überfremdet war, kann ermessen, wie viele jüdische Künstler zwangsläufig vor die Frage gestellt wurden, wo sie künftig Beschäftigung finden konnten. Ich erinnere nur daran, daß allein in der Reichshauptstadt über zwei Drittel der damals bespielten Privattheater in den Händen jüdischer Direktoren waren, daß die marxistische Kulturpolitik jener Systemzeit der Verjudung unserer Theater in jeder Weise Vorschub leistete und daß aus all diesen und vielen ähnlichen Gründen das November-Deutschland mehr und mehr ein Asyl jüdischer Komödianten geworden war. Kein Wunder also, daß in eben dem Maße, mit dem wir 1933 die Entjudung unseres Kunst- und Kulturlebens begannen, die Frage gestellt wurde, was mit all den vielen jüdischen Künstlern geschehen sollte, die nichts zur Emigration veranlassen konnte, und die, zumindest vorerst, noch keine Möglichkeit zur Uebersiedlung in ein anderes Land, vor allem nach Palästina, sahen ...

Am 18. Juli 1933 konnte ich einer Anzahl bekannter jüdischer Künstler, die sich an mich gewandt hatten, die Mitteilung machen, daß meine Vorgesetzten — in kluger Voraussicht und mit größtem Verantwortungsbewußtsein — meinem Vorschlag, eine eigene rein jüdische Kulturorganisation zuzulassen, zugestimmt hätten. So bildete sich der „Jüdische Kulturbund". Ich bestimmte den früheren Intendanten der ehemaligen Städtischen Oper in Berlin, Dr. Singer, zum Leiter dieser Organisation, die sich vorerst nur auf Berlin beschränkte.

Da die Zahl der aus dem deutschen Theaterbetrieb ausgeschiedenen Juden größer war als zum Beispiel die Zahl jüdischer Musiker oder Maler, war es nur selbstverständlich, daß sich Dr. Singer sofort daran machte, den Grundstock zu einem Theater der Juden zu legen.

Dem Jüdischen Kulturbund wurden bestimmte Auflagen gemacht, die aber nicht hindern sollten, daß auf allen Gebieten des nachschaffenden Kunstlebens jüdische Künstler für nur jüdisches Publikum, das ebenfalls Mitglied der gleichen Organisation sein mußte, tätig sein konnten. Schon zu Beginn des Winters 1933/34 spielte — damals im Haus des früheren Berliner Theaters — das Kulturbund-Theater. Der Spielplan konnte Oper, Operette und Schauspiel umfassen. Namhafte Juden waren sofort hier tätig, wenn sie nicht außerhalb der deutschen Reichsgrenzen Beschäftigung fanden oder finden wollten. Es vergingen nur wenige Monate, und die jüdische Kulturbewegung dehnte sich auch in anderen Großstädten des Landes Preußen aus. Am 1. April 1934 bestanden bereits etwa zwei Dutzend lebensfähige Ortsgruppen. Vereinbarungen mit der Politischen Polizei ermöglichten den Juden dann ein ruhiges und ungestörtes Arbeiten in ihrem geschlossenen Kreis, wenn sie sich mit der Pflege ihres Kunstlebens begnügten. Im Winter 1934/35 konnten allein in Berlin etwa 500 000 Besucher des jüdischen Theaters, jüdischer Konzerte und Vorträge gezählt werden. Die Leitung des Jüdischen Kulturbundes ließ nichts unversucht, um auch die Mehrzahl der wirtschaftlich gutgestellten Juden an ihre gewissermaßen völkische Pflicht zu erinnern, machte sie doch sehr bald die für die Juden traurige Erfahrung, daß im wesentlichen nur jene Juden die notwendige Kulturbundbestrebung unterstützten, die selbst nicht gerade auf Rosen gebettet waren.

1935, am 18. Juli, nach meiner Berufung in die Reichskulturkammer, erteilte mir Reichsminister Dr. Goebbels in der Erkenntnis von der dringenden Notwendigkeit einer zielbewußten Lösung der entscheidenden Judenfrage den Sonderauftrag, nunmehr im gesamten deutschen Reichsgebiet die künstlerisch und kulturell tätigen Juden zu überwachen, um auf diesem Wege all die vielen alten bestehenden jüdischen Kulturorganisationen mitsamt dem Jüdischen Kulturbund in einem „Reichsverband" zusammenzufassen. So entwickelte sich im Verlaufe des letzten Jahres die einzige jüdische Kulturorganisation, der „Reichsverband Jüdischer Kulturbünde", dem heute alle Vereinigungen jüdischer Künstler und ähnliche Verbände angehören. Die Führung dieses Reichsverbandes aber übernahm die ehemalige Berliner Leitung des Jüdischen Kulturbundes, die mehr und mehr durch sogenannte politische Persönlichkeiten innerhalb der Judenheit ergänzt wurde, nämlich durch maßgebende Persönlichkeiten der zionistischen Bewegung.

Was ursprünglich so manchem unverständlich, ja unnötig erschien, erwies sich mit der Zeit auch für den ferner stehenden Deutschen als organisch: die Juden in Deutschland können in ihrem Kreise ihr jüdisches Kulturleben, das sie zu haben vorgeben, pflegen, und die sogenannte Programmgestaltung innerhalb der Ortsverbände des Jüdischen Kulturbundes findet solange unsere Duldung, solange sie sich nicht um eine direkte oder indirekte Beeinflussung des deutschen Kulturlebens und seiner Gestaltungswege kümmert. Die Juden haben bei dieser praktischen Arbeit der letzten drei Jahre selbst erkannt, wann sie in der Musik, im Theater oder in der Literatur auf nicht gerade Jüdisch-Völkisches zurückgreifen mußten. Sie haben hier erst die schweren Folgen der Assimilation zu spüren bekommen, haben gesehen, wie nur ganz wenige ihrer Dichter, Komponisten oder Theaterautoren sich auf jüdische Probleme und jüdische Motive beschränkt haben, ohne dabei Konzessionen an nichtjüdische Erwartungen zu machen. Diese Fragen bewegen heute die leitenden Männer innerhalb des Reichsverbandes aufs stärkste und haben nicht selten größere Spannungen zwischen den einzelnen politisch-jüdischen Richtungen, wie Zionisten, Liberalen, Orthodoxen usw., ausgelöst. So groß diese Spannungen auch manches Mal schon schienen, immer (wieder) fanden wir Nationalsozialisten selbstverständlich ein einiges Judentum, wenn es sich um eine Vertretung ihrer sogenannten Interessen gegenüber unserem Staate handelte oder wenn für die Judenheit irgendeine vermeintliche Gefahr im Verzuge war.

Draußen in der Welt wollten lange Zeit nach dem 30. Januar 1933 zahlreiche Beobachter und Kritiker des neuen Deutschland diese jüdische Kulturorganisation nicht sehen, oder sie wollten das Ganze als ein Ablenkungsmanöver nationalsozialistischer Stellen bagatellisieren. Erst als Zehntausende von Juden in Deutschland dem Reichsverband angehörten, dort eine Menge namhafter Juden künstlerische Beschäftigungsmöglichkeit fand, da nahm man — je nach dem Maß des guten Willens, das neue Deutschland so zu sehen, wie es ist — von diesen so wichtigen Vorgängen Notiz. Man wollte es einfach nicht wahrhaben, daß im nationalsozialistischen Deutschland, dem man so gerne „Barbarismus" anhängen wollte, ein festes jüdisches Theater besteht, daß jüdische Wanderbühnen die jüdischen Gemeinden bereisen, daß jüdische Orchester von Stadt zu Stadt fahren können, um vor ihren Rassegenossen zu musizieren, und daß allwöchentlich im ganzen Reichsgebiet in vielen Dutzenden von Vortragsabenden, Kleinkunstspielen usw. Juden die Möglichkeit haben, unter sich ihre Art und Kunst zu pflegen.

Wenn man an mich aber die Frage stellt, warum ich all diese Maßnahmen durchgeführt und die aus dem deutschen Kulturleben ausgeschiedenen Juden auf ihre eigene jüdische Organisation verwiesen habe, so kann ich darauf mit wenigen Worten antworten: Wir wollten dem deutschen Volke seine Hausrechte auf dem so entscheidenden Gebiete des Kulturlebens zurückgeben und nicht dulden, daß Wesensfremde sein Geistes- und Kulturleben bestimmen. Heute ist der nationalsozialistische Staat als der organisierte Wille unseres Volkes im Besitz aller Hoheitsrechte im kulturellen Leben. Wir verlangen strengste Anerkennung unseres deutschen Volkstums und geben nur seinen reinsten Vertretern die Möglichkeit, in unserer Heimat unsere Volksgenossen kulturpolitisch zu führen und als Schaffende oder Neuschaffende künstlerisch zu versorgen. Für die Träger des jüdisch-bolschewistischen Giftes ist kein Raum und keine Betätigungsmöglichkeit innerhalb unserer deutschen Volksgenossen gegeben. Darum haben wir die Grenze gezogen und wachen darüber, daß kein Artfremder sie überschreitet.

Hans Knudsen, Berlin

Neue Erfahrungen auf neuer Bühne

Beobachtungen und Erkenntnisse bei der Probenarbeit auf der Dietrich = Eckart = Bühne

Im Raume der Dietrich=Eckart=Bühne steht nicht bloß der Zuschauer vor einem völlig neuen Eindruck. Das, was für den Spielleiter, den Schauspieler, den Musiker, den Kostümkünstler sich an Aufgaben bietet, ist so sehr ohne Erfahrungs=Anknüpfung, daß die neuen Ergebnisse vor einem neuen Spielraum doch wohl wichtig genug sind, um sie in großen Zügen einmal mitzuteilen; sie ergaben sich aus wiederholtem Probenbesuch für Möllers „Frankenburger Würfelspiel" und summieren sich aus einer Fülle von Einzelbeobachtungen. Bei den Erörterungen über das „Frankenburger Würfelspiel" sind mehrfach Wendungen wie Kothurn, großes Pathos, Maske gefallen. Was man sich etwa unter Kothurn in einem gar nicht wörtlichen Sinne dachte, das muß natürlich hier gar nicht eine Erhöhung oder äußere Vergrößerung werden, kann es gar nicht werden; denn das Kostüm, die Gruppenbewegung, vor allem das Mikrophon — das ist ja der Kothurn für diese Bühne. Der Mensch wird weder größer noch gesteigerter durch eine Maske; sie war in der Antike wesentlich durch das Schallrohr notwendig, durch das etwa „ertönte": per — sona. Was aber konnte oder durfte auf dieser neuen Bühne vergrößert werden? Das, was in Ordnung und richtig ist. Alles andere wird, als Fehler, entlarvt und wirkt katastrophal. Man hat verschiedene Wege für solche „Vergrößerung" versucht, etwa die Projektion mit dem Filmapparat auf Gas=Wände — und das erwies sich als Unmöglichkeit: jede bewußte Technik wird hier enthüllt, sie hält der Natur und ihrer Größe gegenüber nicht stand. Und so wird auch jeder falsche Ansatz, jeder falsche Ton durch das Mikrophon entlarvt. Hier kann man nur mit letzter Echtheit und Verfeinerung wirken. Das Gesetz dieser Bühne heißt nicht: vergrößern, es heißt: verfeinern, auf die echte Grundform zurückführen.

Man kann hier nicht „pathetisch" werden. Es war zu spüren, daß die Schauspieler, die von verschiedenen Bühnen des Reiches zu dieser neuen Arbeit herangezogen waren, mit dem — sagen wir — besonderen Stil ihres Theaters, ihrer Regisseure herkamen, und es ist den Speilleitern auf der Dietrich=Eckart=Bühne, Matthias Wieman und Dr. Werner Pleister, gelungen, sie alle zu dem besonderen Versstil der Möllerschen Dichtung zu überzeugen. Diese Vers=Sprache Möllers, etwa mit ihren Enjambements, wurde zunächst als merkwürdiger Zwang empfunden, so daß man z. B. die Verse

> So führen wir die Klage gegen diese
> Beichtväter Kaiser Ferdinands des Zweiten

sprechen wollte: gegen diese Beichtväter, mit dem Ton auf Beichtväter, ohne Bedacht des Vers=Endes, und erst allmählich einsah, daß gerade der Vers=Ende=Einschnitt die Wirkung (ins Pathetische) ergibt. Vers=Ende ist Vers=Ende, das darf nicht weggemogelt werden; damit der Vers als Maß=Einheit vom Musikalischen her bestehen bleibt, damit durch die Einteilung von der Form des Verses her die dichterische Sprache ihren höheren und erhöhten Sinn behält. Solche Erkenntnisse (um die seit langen Jahren der verstorbene Erlanger Professor Franz Saran in Wort und Schrift gekämpft hat) sind für den Schauspieler wichtig. Er muß also hier gar nicht etwa schreien, um ein Pathos zu erreichen; er muß nur die Sprache bis zum letzten Konsonanten erfühlen und so stehen lassen. Es wird ersichtlich, daß bewußt nach diesen, durch die Wissenschaft erarbeiteten, künstlerischen Gesetzen verfahren wurde, in dem Sinne, daß wirklich Vers=Regie geleistet ist.

Neu und in den Auswirkungen erst zu schaffen war das technische Verhältnis zum Mikrophon. Wenn die Sprache sitzt, ihre Konturen hat, erlebnismäßig und tonlich richtig gestaltet ist, dann, dann erst kann man sie beliebig vergrößern; denn das Mikrophon ist kein Hohlspiegel, sondern ein Mikroskop, wenn man einmal ein ungefähres optisches Bild wählen darf.

Es wird die wunderbare Kameradschaftsarbeit und -haltung der Schauspieler gewiß nicht verletzen können, wenn man es ausspricht — zu ihrer Ehre ausspricht —, daß zunächst bei ihnen so etwas wie eine kleine Enttäuschung da war: für fünfzehn, zehn oder gar drei Sätze den ganzen Schauspieler einsetzen? Aber es bedurfte nur eines vertiefteren Einblicks in die Aufgabe, und jeder sah, daß etwa die Entwicklung der Charaktere — und die nicht mit psychologischen Differenzierungen und Nüancen gezeichneten, sondern zu Typen erhöhten Personen sind Charaktere! — nicht mit langsamem Anlauf gegeben, sondern daß — wie bei einem 100-Meter-Lauf — mit dem Ein- und Ansatz gleich alles da ist; und mit dieser Erkenntnis wuchsen Bereitschaft und Hingabe. So konnte die Wahl der Schauspieler auch nicht nach bisherigen Erfolgsgarantien vor sich gehen, sondern die klare, in jedem Sinne ungetrübte Sprache und ihr Ansatz waren wichtig. Mit dem alten Komödianten-Trost: „Auf den Abend wird's schon richtig kommen" war hier nichts zu erreichen, und es ergab sich ja, daß von den vier Vorstellungen auch die im Regen um nichts herabgesetzt war gegenüber den anderen.

Hinzu kommt in diesem Zusammenhange: hier gab es keinen Solospieler, höchstens einen Vormann, und die ganze Mannschaft ist getragen von einer Art sportlicher fairness. Deshalb gibt es hier auch keine Möglichkeiten psychologischer Massenregie. Die Statisterie — das Wort ist, wie ich höre, bei der Regieführung niemals benutzt worden — kann hier nicht nach Zahlen eingeteilt und geleitet werden, sondern nach geistig geführten Einheiten, wobei eine wesentliche Hilfe das geschulte Formationsdenken des Arbeitsdienstes war.

Ich war reichlich erstaunt über die Wendungen der Regie, wenn es hieß: „Bitte, das Dorf Renner, das Dorf Kleinert und das Dorf Gerhard!" Ich ließ mir das erklären. Da hier 1000 Menschen zu führen waren, teilte man sie in „Dörfer" ein, die nach den Namen der anführenden Schauspieler benannt waren. Gelegentlich hörte man auch Formationsbezeichnungen wie I, 62. Jedenfalls war mir schnell klar geworden, daß mit den sonst bewährten Regiebemerkungen wie: „Alles bis zu dem Herrn mit dem roten Schlips, bitte, zurück!" hier nichts zu machen war. Mich interessierte die Frage, wie man überhaupt im Anfang Gliederungen in die 1000 Mann gebracht hat. Die Regisseure haben zunächst, ohne Text und ohne Situation, die Aufstellmöglichkeiten probiert, indem sie an einzelne kleine Gruppen mehr und mehr Menschen angegliedert haben. Innerhalb von zwei Stunden war der Grundriß nach diesen neuen Erfahrungen festgelegt. Auch das ist eine Maßnahme im Sinne des „Kothurns".

Die Gliederung der Massen wurde unterstützt durch die von Rudolf Schulz-Dornburg geleitete Musik Paul Höffers, die niemals „Stimmungspolster" sein durfte, sondern immer als dramatisch-aktives Element eingesetzt wurde. Die Musik ist immer auf der Szene (nur Blasinstrumente, so daß auch der Regen nicht beeinträchtigte!); wo sie unsichtbar bleibt, steht sie im engen Zusammenhang mit der Szenenmusik. Und diese Musik wird erweitert in die musikalischen Geräusche. Etwa: Glockenläuten. An verschiedenen Stellen des Spielfeldes werden Originalglocken gemischt mit Plattenaufnahmen, bei denen sieben verschiedene Geläute, wie nahe, hell, laut, fern usw., zusammengeschnitten waren.

Man erinnert sich an den Ritter, der gegen Ende erscheint und dessen Auftreten begleitet wird von mehreren langgezogenen Tönen. Ich erkundige mich, wie das gemacht wird. Man hat den Ton von einem Gong mit 1½ Meter Durchmesser nach dem Anschlag, also im Schwingen, im Hallraum verstärkt, dann als schwebenden, sich langsam erweiternden Ton aufgenommen und hernach diesen Ton von der Platte abgespielt über einen hochfrequentierten Lautsprecher gebracht, dessen Ausgang gegen die die Szene abschließende Bergwand gerichtet ist, so daß hier der Ton nochmals vergrößert wurde. Niemand wußte, wo dieser Ton, der in die freie Landschaft paßte, herkam.

Wesentlich noch, gerade im Zusammenhang der Frage: Kothurn und Pathos, von der wir ausgingen, ist das Kostüm, für das Ludwig Hornsteiner verantwortlich ist. Es mußte überdimensioniert werden, wie es besonders bei den Richtern und dem Kaiser deutlich wurde. Die Reiter — natürlich ohne Pferde — hatten nur soweit Panzer, als das Klirren ihrer Rüstungen eine akustische Untermalung ergeben sollte. Die übrigen hatten Wachstuchuniformen, die mit sparsamer Beleuchtung einen eigenartigen Stahlglanz ergaben. Aber: die Summe der hochragenden, die Szene wie ein Gitter abschließenden Lanzen, das ist die Summe der Reiter.

Was dem Gast bei den Proben noch auffiel: es wurde nicht ein einziges Mal geschimpft oder einem Unwillen derb Luft gemacht. Es war nicht nötig; denn man spürte: jeder der Mit-

wirkenden war mit letzter Hingabe dabei. Es fehlte ja auch alles, was sonst die „Kulissenluft" an — nennen wir es — Nervositäten mit sich bringt. Und es scheint mir für den Geist eines neuen Theatergefühls bezeichnend, daß Pleister an den Arbeitsdienst eine einstündige Ansprache hielt, in der er den jungen Leuten auseinandersetzte, worum es ging; nicht nur, worum es in dem Stück ging, sondern, was das hier heißt: diese Bühne und diese Arbeit und ihre Mitwirkung und was nationalsozialistische Kunst will und bedeutet und was also, Kamerad unter Kameraden, einer den anderen sagen muß, damit eine Mannschaft aus einem Geiste schafft.

Ich hatte eine Frage noch: wo ist der Souffleur? Antwort: „Nirgends, wir spielen völlig ohne Souffleur." Und was geschieht, wenn jemand stecken oder hängen bleibt? „Kommt nicht vor; wenn aber doch, so kennt jeder einzelne jeden Vers des Werkes, und jeder könnte jedem helfen."

Das ist nun freilich auch noch ein bestätigendes Zeugnis für das, was der Teilnehmer an den Proben immer wieder sah, daß das Neue auch neue Lösungen und Notwendigkeiten mit sich brachte; und es schien mir gut, daß von dem, was die Regisseure Wieman und Pleister, weil es vordem ähnliche Aufgaben noch nicht gegeben hat, hier neu haben erarbeiten müssen und in vielfacher Mitarbeit des Dichters erarbeitet haben, einiges zur Kenntnis aller Theaterschaffenden käme, da, über den sachlich-berufsmäßigen Wert hinaus, diese Gesamtarbeit auf der Dietrich-Eckart-Bühne dem deutschen Schauspielerstand durchaus zur Ehre gereicht.

Rolf Cunz, Berlin

Tanzbühne und Bühnentanz

Rückschau auf die internationalen Tanzwettspiele 1936 in Berlin

Auf drei Bühnen der Reichshauptstadt maßen sich nebeneinander in einem ersten internationalen Tanztreffen zahlreiche Gruppen und Einzeltänzer in friedlichem, gütlichem Austausch ihrer neuesten Kunstschöpfungen und Volkstanzformen. Der glatte Ablauf dieser „Internationalen Tanzwettspiele 1936" als künstlerischer Auftakt zu den XI. Olympischen Spielen erbrachte den Beweis, daß aus dem Vergleich der durch ihre geographische Lage und politische Konstellation naturnotwendig verschieden gearteten Völker das beste Verständnis für ihre Eigenart geweckt wird; mehr noch durch eine reichhaltige Bühnenschau, wie man bei uns und anderswo Feste begeht, Tanzfeste freudiger Erhebung zur Entspannung des Körpers und Geistes vom Arbeitstag.

Unter dem Schutz der Olympischen Komitees ergaben diese „Nationalen Tanzspiele aller beteiligten Länder" sonnenklar, daß der Tanz in allen Ausdrucksformen immer wieder neu den vielgestaltigen Volkscharakter einer Nation offenbart ... Und so bleibt als vornehmstes Ergebnis die tiefe Wahrheit dieser Betrachtung voranzusetzen, daß kaum eine zweite Lebensäußerung der teilnehmenden Völker vom nördlichen Europa über das Mittelmeerbecken bis nach Indien, Australien und sprungweise hinüber nach Kanada so unverhüllt den Urgrund einer Volksseele vor der Mitwelt aufleuchten läßt wie der Tanz. Gleichsam über Nacht räumten die festlichen Austauschabende in Berlin auf praktischem Verständigungsweg unzählige Meinungsverschiedenheiten aus der Welt. Allabendlich gab es statt unfruchtbarer „Diskussionen" unter den Juroren des paritätisch zusammengesetzten internationalen Schiedsgerichts der beteiligten Staaten eine freimütige Aussprache.

Der Einladung, die vom Reichspropagandaminister, dem Präsidenten des Olympischen Organisationskomitees und dem Vorsitzenden der deutschen Tanzbühne ausgegangen war, hatten diesmal am stärksten die südlichen Länder Folge geleistet. Zum Teil mögen sie Temperamentsgründe bewogen haben. Südlichen Völkern bedeutet Tanz in jeder Form unmittelbares Lebenselement. Wie hätten sie bei einem ersten derartigen Ländertreffen auf deutschem Boden fehlen dürfen!

Aber auch in nordischen Ländern gibt es genug urwüchsige Volks- und Kunsttänze. Nur mag man dort dem Gedanken eines Austauschs auf diesem einleuchtenden Gebiet der Völkeraufklärung noch nicht so unmittelbar zuneigen wie im Süden. Es bleibt aber zu hoffen, daß nach Vierjahresfrist, also bis zur nächsten Olympiade, der „Tanz der Völker und Nationen" als vollwertige Disziplin unmittelbar in den allgemeinen Leistungswettbewerb — neben den übrigen Kunst- und Sportdisziplinen — einbezogen wird; wenn auch bei dieser Gelegenheit ausdrücklich betont werden muß, daß jede besondere Kunstleistung, vor allem aber der Volkstanz-Stil und das sich daraus ergebende festliche Brauchtum einer Nation, ihre eigenen Wertnoten besitzen, weshalb die eine national-künstlerische Höchstleistung durchaus ebenbürtig neben der eines anderen Landes steht; einerlei, welches Volk der Erde sie je hervorbringt.

Den Schiedsrichtern der verschiedenen Länder mit gleichem Stimmrecht war zunächst das Ziel gesetzt, die zugelassenen Tanzwerke ihrem künstlerischen Wert oder der kulturellen Bedeutung entsprechend zu beurteilen. Dabei galt es, neben dem allgemeinen Eindruck den tänzerischen Aufbau, die erwiesene Technik, die Wahl der Musikunterlage, des Kostüms wie der dekorativen Form überhaupt und schließlich den geistigen Inhalt, seiner pantomimischen, folkloristischen oder choreographischen Bedeutung nach, anerkennend, ablehnend oder indifferent zu beurteilen. Es war ferner festzulegen, ob es sich bei der Einzel- oder Gruppenleistung um eine Vorführung auf den Gebieten des klassischen oder modernen Kunsttanzes, des National- oder Fantasietanzes, des ernsten, dramatischen Tanzwerks oder beispielsweise einer Tanzhumoreske handelte.

Bei der beträchtlichen Zahl von Meldungen zum Volkstanz, der in den eigentlichen Wettbewerbsbestimmungen nicht direkt vorgesehen war, stand dem Schiedsrichterkollegium auch eine Bewertung dieser grundlegenden Gruppenarbeit bevor. Allerdings stellte sich bald heraus, daß diese nicht für die Schaubühne berechneten Brauchtums-Abende gesondert behandelt und kaum wertmäßig gegeneinander ausgespielt werden konnten.

Gerade der Volkstanz, aus dem sowohl der Saaltanz als gesellschaftliche Angelegenheit wie der anspruchsvolle Kunsttanz hervorgehen müssen, verleiht dem Tanz der Völker und Nationen erst die volle Daseinsberechtigung. Die Deutschen haben in bewußter Erkenntnis dieser Tatsache seit Jahren um bestimmte Ausdrucksformen ihrer Tanzgestaltung gerungen. Seit dem Umbruch hat eine Wiedergewinnung alter Volkstanzkultur bei uns eingesetzt, die gestattete, den Auftakt des tänzerischen Völkertreffens durch eine niederdeutsche und eine oberdeutsche Laiengruppe bestreiten zu lassen. Der märkische Tanzkreis vollführte unter Leitung von Erich Janietz einen korrekt stilisierten, norddeutschen „Jäger-Neuner", einen „bunten Achter" mit Walzerteil, sodann aus dem Volksgemüt gebildete Figurentänze wie Sprungtanz, Webertanz und einen Schwertertanz, wie ihn später auf dem Reichssportfeld bei einem Volkstanzabend mit internationaler Beteiligung englische Studenten ähnlich zeigten. Daß die Oberdeutschen, eine von Sepp Leitner geführte Penzberger Volkstanzgruppe, neben dem gravitätischen „Kronentanz" und dem sorgfältig abgeschrittenen „Mühlrad", mit Volksmusik echter Währung, einen derb-frischen Schuhplattler nach Ueberwindung anfänglicher Schüchternheit auf den Brettern der Volksbühne am Horst-Wessel-Platz zum besten gaben, wurde auch von dem zahlreich vertretenen Ausland beifallswillig hingenommen.

Im Volkstänzerischen schlechthin wurzelten bulgarische Bauerntänze der Boris-Zonef-Gruppe, Sofia, die temperament- und geräuschvoll, taktfest in einem einzigen rhythmischen Rauschzustand verliefen, der die Beschauer ausnahmslos anzog und fesselte, weil er aus reinster Naturveranlagung des uns freundschaftlich verbundenen Balkanstammes kommt.

Einen erfreulichen Einblick in ihr festliches Volkstreiben gab die freie rumänische Tanz- und Chorgruppe mit ihren reich bestickten und lebensfroh ausgestatteten Originalgewändern und Nationaltrachten, die sogar das Horst-Wessel-Lied in musterhafter deutscher Aussprache vortrug. Ungarische Studenten der Budapester Hochschule für Leibesübungen vermittelten in einem überraschenden Zwischenspiel als rote Husaren zwei ungarische Männertänze, einen Soldatentanz älterer Prägung und ein abgemessenes Reigenspiel ihrer Heimat. Die kanadische Volkoff-Truppe aus Toronto blieb mehr in äußerlicher Deutung ihrer indianischen Legende haften, bei der Orpheus Pate gestanden. Die Solotänzerin Sullivan hatte mit gelungener Eskimomaske nach volksentliehener Melodie einen berechtigten Sonderbeifall. Ein dreiteiliges Ballett nach Klängen Tschaikowskys blieb in konventionellen Anleihen aus Europa stecken.

In seinem Bestreben, volkhaftes Schicksalsbekenntnis zu tanzen, kam der Verband kroatischer Theater-Amateure „Matica" mit der ungemein malerischen Wirkung seiner bunten Trachten landschaftsgebundenem Brauchtum am nächsten. Trotzdem trat nicht eigentlich das ein, was wir unter Bühnenwirksamkeit verstehen, sondern es verblieb der Eindruck eines naturhaft ungekünstelten Spiels der Volksgemeinschaft ohne jedes betonte Schaugepränge. Das wurde besonders von der Einzeltänzerin Nevenka Perko in den Tänzen der „Braut" und des „Klagenden Mädchens" mit sympathischer Ausdrucksklarheit unterstrichen. Der istrische „Balun", von der Tanzgemeinde vorzugsweise im Kreis getanzt, ist ein ausgesprochen kroatischer Nationalreigen; er erntete wie der nach historischer Ueberlieferung in leidenschaftlichem Stimmungswechsel durchgeführte slawonische „Kolo" mit Recht lauten Beifall.

In der modernen Verlebendigung uralten Götterkultes vertrat das indische Menaka-Ballett einen stark stilisierten Uebergang vom folkloristisch gebundenen Rassentanz zum theatralischen Bewegungsschauspiel. Ihre in Berlin schon früher gezeigte Kult-Schau gipfelt in einer unerhört sparsam gegliederten Auferstehung antiker Götterbilder, einem religiösen Brauchtum, das bis zu zwei Jahrtausenden zurückreichen mag. Dabei müssen die vorschriftsmäßigen Handbewegungen, Kopfdrehungen und Gebärden in regelmäßigem Wechsel streng eingehalten werden. Sie sind gleichsam der ruckhaften List giftiger Dschungelschlangen und Urzeittiere abgelernt. Daraus wird ein Schau-Spiel, das der ahnungslose Europäer nicht immer begreift und deshalb in Zweifel zieht; wahrscheinlich aber mit Unrecht. Was hier interessiert, ist der Gewinn für die Tanzbühne, die aus dem Fernen Osten etwas erhält, was ihr zukommt, das feierlich-mystische Requisit, die dumpfe Rhythmik handgeschlagener Paukenfelle und die fremdartige Klangwirkung seltsamer instrumentaler und vokaler Begleitmusik.

Dem künstlerischen Bühnentanz waren zwei Festaufführungen in der Staatsoper und im Deutschen Opernhaus gewidmet. Das Ballett des jugoslawischen Nationaltheaters in Zagreb führte sich auf deutschem Boden mit Szenen aus einem bewegungsstarken Tanzspiel „Das Lebkuchenherz", dessen Musik in ihrer nationalen Klangfarbe nicht minder wie die eindrucksvollen Leistungen solistischer Art gefielen, vorteilhaft ein, während die hier bereits früher besprochene Ballett-Pantomime „Barberina" Lizzi Maudriks, der Leiterin des Staatsopernballetts, im Stil eines modernisierten Tanzschauspiels mit glanzvoller opernhafter Dekoration den festlichen Abschluß des Theater-Abends bildete, der durch die „Bäuerischen Tanzszenen", ebenfalls bereits gewürdigt, mit Erika Lindner als solistischem Angelpunkt, eingeleitet worden war. In der Versenkung vor der Rampe leistete das Philharmonische Orchester, Berlin, unter Trantows Leitung hervorragende musikalische Geleit-Assistenz. Im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg fanden die denkwürdigen Tanzwettspiele 1936 in Anwesenheit des Präsidenten der Reichstheaterkammer, Ministerialrat Dr. Schlösser, vor den Parkettreihen des internationalen Schiedsgerichts ihren Abschluß. Ballettmeister Kölling hatte eine drastische Tanzburleske „Stralauer Fischzug", aus altmärkischem Volksbrauchtum um 1840, spritzig einstudiert und durch Einsatz seiner besten Solisten einen wahrhaften Possenschlager beigesteuert. Die von Leo Spieß geschickt zusammengesetzte Tanzmusik ist jedenfalls vom ersten bis zum letzten Takt bühnenmäßig zu preisen. Bei prickelnder Instrumentierung vergaß er auch die köstlich singbare Kantilene nicht, die zum ausgelassenen Gliederspiel der Altberliner Burleskpantomime als die rechte empfindsame Würze paßt. Dagegen kam das Ballett der Königlich Flämischen Oper zu Antwerpen, das die Russin Sonja Korty straff diszipliniert hat, in der altmeisterlich gefügten Tanzfolge Gabrielis nicht über den guten Durchschnitt derartiger Bewegungskunst hinaus. Einen eigenartigen Genuß für sogenannte musikalische Feinschmecker bot das witzig und zugleich sinnig orchestrierte Ballett „Instrumentenzauber" des begabten belgischen Tonsetzers Jean Francaix, das als kühner Wurf der Tanzgruppe bei allem stilistischen Zwiespalt in der Durchführung doch allgemein bemerkenswert genannt werden muß. Hendrik Diels wirkte vermittelnd als Gastdirigent am Pult der Charlottenburger Oper. Das hoffmaneske Märchen vollzieht sich im Laden eines Instrumentenmachers, dessen meisterliche Geschöpfe menschliche Gestalt annehmen und ihm ein schicksalhaftes Traumgeschehen vorgaukeln.

Die fünf beteiligten Volkstanzgruppen, ebenso die Laientänzer und zwei Tanzschulen aus Italien und Oesterreich erhielten Urkunden und Ehrengaben. Als hervorragende „Meister des Kunsttanzes" durften die höchsten Diplome und besondere Ehrenpreise nebst einer

schriftlichen Bestätigung ihrer überragenden Leistung entgegennehmen: Bucinska, Dorowa, Günther, Kölling, Kreutzberg, Maudrik, Menaka, Palucca, Parnell, Ramnarayan, Shankar, Slawenska, Wigman, außer weiteren Preisträgern. Sämtliche Teilnehmer, die nicht dazu zählten, erhielten ein Erinnerungsblatt und die Plakette, die auch den Mitgliedern des internationalen Schiedsgerichts für ihre mühevolle Arbeit überreicht wurde.

Dr. Gerhard Brückner, Berlin

Die deutschen Wanderbühnen

Der von dem Präsidenten der Reichstheaterkammer eingesetzte Wanderbühnenausschuß betreut die deutschen Wanderbühnen, deren Aufgabe es ist, denjenigen deutschen Volksgenossen Theatervorstellungen zu vermitteln, welche nicht in den Genuß von Theateraufführungen durch stehende Bühnen gelangen können.

Einen breiten Raum in der Arbeit des Wanderbühnenausschusses nimmt die Gestaltung der Wanderbühnen ein, die nach Möglichkeit auf gemeinnützige Grundlage gestellt werden sollen, um ihnen die unbedingt notwendige wirtschaftliche und finanzielle Festigkeit zu geben. Die landschaftsmäßig verschieden gestalteten Interessen der einzelnen Gaue müssen dabei berücksichtigt werden. Mit den zuständigen bezirklichen und örtlichen Stellen des Reiches, der Länder, der Selbstverwaltung, der Partei und ihrer Gliederungen werden sämtliche die Wanderbühnen betreffenden Fragen im Wanderbühnenausschuß besprochen. Es ist das Bestreben dieses Ausschusses, dem Vertreter des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, des Deutschen Gemeindetages, der Reichsamtsleitungen der NS-Kulturgemeinde, des Reichsamtes „Feierabend", der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sowie der Reichstheaterkammer und der Fachschaft Bühne angehören, die Wanderbühnen künftig unter der Führung der Landesregierungen oder des Provinzialverbandes von einem Zweckverband oder einem Verein der theaterlosen Städte tragen zu lassen, im Hinblick darauf, daß die Förderung der öffentlichen Kulturpflege im Interesse der gemeindlichen Selbstverwaltung liegt.

Es gibt zurzeit in Deutschland folgende gemeinnützige Wanderbühnen:

Grenzlandtheater Tilsit
Landestheater Allenstein
Stadttheater Elbing
Landestheater Kolberg
Pommersche Landesbühne
Deutsche Landesbühne
Märkische Bühne
Schlesische Landesbühne
Altmärkisches Landestheater Stendal
Mitteldeutsches Landestheater
Nordmark Landestheater Schleswig
Niedersächsische Landesbühne
Landesbühne Osthannover
Westfälisches Landestheater Paderborn
Rheinisches Städtebundtheater Neuß
Rhein-Mainisches Künstlertheater
Kurhessische Landesbühne
Landestheater für Pfalz und Saar
Badische Wanderbühne
Württembergische Landesbühne
Bayerische Landesbühne.

Ein Teil dieser Bühnen ist erst durch die vom Wanderbühnenausschuß ergriffenen Maßnahmen auf gemeinnützige Grundlage gestellt worden.

In einigen Gauen sind die nach den Richtlinien des Wanderbühnenausschusses eingeleiteten Verhandlungen noch nicht abgeschlossen, so daß in diesem Zusammenhang die geplanten Bühnen noch nicht aufgeführt werden können. Es ist aber damit zu rechnen, daß die Gemeinden bei Aufstellung des neuen Etats den Wanderbühnen Rechnung tragen werden. Hinzu kommt in einigen Gauen, daß die Abgrenzung der Spielorte bei den Landes- und Stadttheatern und der künftigen Wanderbühne noch nicht restlos geklärt ist. Es sollte das Bestreben der Stadttheater sein, ihr Abstechergebiet nicht zu umfangreich zu gestalten, da sonst die Gefahr der Zersplitterung der Kräfte entsteht. Der Einwand mancher Theaterleiter, möglichst viel Abstecherorte zu

erhalten, um die Einnahmenseite des Etats zu steigern, ist nicht begründet, da in den meisten Fällen diesen Einnahmen erhöhte Ausgaben gegenüberstehen und ein tatsächlicher Gewinn nicht erzielt wird. Die Bespielung der Abstecherorte sollte grundsätzlich nur gelegentlich und nicht ständig geschehen. Die Stadttheater sollten diese Orte in erster Linie den Wanderbühnen überlassen, für die ein solcher Ort von weit größerer Bedeutung sein kann als für die stehenden Bühnen.

Es hat sich nun gezeigt, daß die angeführten Wanderbühnen zahlenmäßig das Bedürfnis nach Theateraufführungen beim besten Willen oft nicht erfüllen konnten. Vor die Frage gestellt, ob in dem betreffenden Gau eine neue, eigene Gauwanderbühne gegründet oder der bereits bestehenden erfolgreichen Wanderbühne ein weiteres Ensemble angegliedert werden soll, hat sich der Wanderbühnenausschuß für die einheitliche Durchführung des zweiten Planes entschieden, um unfruchtbare Konkurrenz und unnötige Kostensteigerung zu vermeiden.

Der auf diese Weise durchgeführte Ausbau der Wanderbühnen wird nicht nur dem Bedürfnis der Volksgenossen nach Wanderbühnen in der richtigen Weise entsprechen, sondern er wird vor allen Dingen für die Mitglieder der Fachschaft Bühne deshalb von so ausschlaggebender Bedeutung sein, weil durch die Angliederung neuer Ensembles an manchen Wanderbühnen Arbeitsstellen für zurzeit arbeitslose Bühnenkünstler geschaffen werden können. In dieser Beziehung ist die Arbeit des Wanderbühnenausschusses auch in sozialpolitischer Hinsicht von großer Bedeutung.

Um die Wanderbühnen noch fester zu sichern, hat auf Wunsch des Wanderbühnenausschusses der Deutsche Gemeindetag die theaterlosen Städte ersucht, die Vorstellungen der Wanderbühnen abzunehmen, nötigenfalls eine Garantie oder einen Zuschuß bereitzustellen und durch zweckmäßige Vereinbarung mit den Ortsverbänden der Besucherorganisationen zur Sicherung des Besuchs der Vorstellungen beizutragen. So wird das Ziel erreicht, daß in reibungsloser Zusammenarbeit zwischen Stadtverwaltung und den Besuchergemeinden die Volksgenossen der theaterlosen Städte die Möglichkeit des Besuchs eines guten Theaters haben.

Hans Kriegler, Intendant des Reichssenders Breslau

Hörspielscharen

Führende Persönlichkeiten haben immer wieder darauf hingewiesen, daß der Rundfunk keine Nachahmung von Bühne oder Konzertsaal, von Redaktionsstube oder gar Tonfilmatelier sei; und mit dieser Feststellung wurden dann die verschiedensten Anregungen und Ratschläge für eine arteigene Rundfunk-Kunst gegeben. Manche allerdings dachten sich diesen Weg sehr einfach und erklärten die Musik als das einzig Gegebene für den Rundfunk, obgleich gerade im Bereich des gesprochenen Wortes die größten Möglichkeiten für die Schaffung einer arteigenen Rundfunk-Kunst liegen.

Unermüdlich hat sich der Reichssender Breslau um diese Kunst bemüht, und auch das letzte, große Hörspiel-Preisausschreiben ist von ihm ausgegangen, um wirkliche, eigens für den Rundfunk geschaffene Hörspiele zu erhalten.

Alle Hörenden und Sehenden wissen um den Unterschied zwischen Mikrophon, Schaubühne und Filmleinwand; aber die Folgerung aus dieser Erkenntnis hat sich beim Rundfunk längst noch nicht so klar durchgesetzt, wie es die Schaffung einer arteigenen Hörkunst fordert.

Theater und Film haben ihre Schauspieler, der Rundfunk hat seine Hörspieler, vielmehr — er sollte sie haben! Denn die „Hörspieler", die heute vor den Mikrophonen der meisten Reichssender erscheinen, sind gewöhnlich Schauspieler, die man vom Theater „entleiht"; sie bringen daher alle Angewohnheiten der Bühne mit in den Senderaum, halten den Rundfunk kaum für „ebenbürtig", und „nehmen ihn nur mit" um des Honorars willen.

Der Reichssender Breslau ist einen anderen Weg gegangen: seit dem 15. August 1933 beschäftigt er eine Hörspielschar von zwanzig Mitgliedern; aus den „Schauspielern" sind durch den dauernden Umgang mit dem Mikrophon wirkliche „Hörspieler" geworden! ... Und oft

haben die Spielleiter, wenn sie für ein Hörspiel einen „Star" von der Bühne verpflichten zu müssen glaubten, nachträglich festgestellt, daß einer unserer Hörspieler die Aufgabe viel besser erfüllt hätte, — weil er mit Mikrophon und Senderaum viel vertrauter ist.

Was steht nun also im Wege, bei jedem unserer Reichssender eine solche Hörspielschar zu verpflichten? ... „Künstler darf man nicht anstellen! Sie müssen frei sein!" sagen die einen, und „Die Hörer wollen nicht immer dieselben Stimmen hören!" wenden die anderen ein. Würde jedoch jeder der zehn Reichssender zwanzig Hörspieler fest verpflichten, dann hätten wir zweihundert Hörspieler im deutschen Rundfunk, die man — ähnlich wie beim Theater — von Spielzeit zu Spielzeit untereinander austauschen könnte, um einen anregenden Wechsel von Stimmen zu schaffen. Damit wäre nicht nur zweihundert deutschen Schauspielern Arbeit und Brot gegeben, sondern man könnte auf diese Weise auch der Abwanderung wertvoller und entwicklungsfähiger Künstler aus der „Provinz" in die großen Kulturzentren steuern, wo sie oft gar nicht oder wenigstens nur selten zu Geltung und Wirkung kommen. Im übrigen wollen die Hörer gar nicht den ständigen Wechsel der Stimmen; im Gegenteil: wenn eine wohlbekannte Stimme einmal eine Zeitlang nicht zu hören ist, dann kommen besorgte Anfragen, ob denn diese oder jener krank sei oder ob sie nur einen Urlaub ... Wie das Theaterpublikum seine Lieblinge schätzt und gern immer wieder sieht, so hat auch die Hörerschaft des Rundfunks ihre Lieblingsstimmen. — Ja, aber ... Man kann doch die Hörspieler nicht auf Lebenszeit und vielleicht gar noch mit Pensionsberechtigung anstellen?! ... Ist auch gar nicht notwendig: auch beim Theater gibt es im allgemeinen nur Spielzeit-Verpflichtungen oder höchstens Jahresverträge. Wir in Breslau haben unsere Hörspiel-Gemeinschaft mit monatlicher Kündigung verpflichtet, und trotzdem — oder vielleicht gerade deshalb — sehen unsere Hörspieler in der Rundfunk-Kunst eine „Lebensstellung". Gewiß, viele Kunstwerke und manche Höchstleistungen sind aus Hunger und Not geboren worden; aber mindestens ebenso viele und ebenso wertvolle sind erst durch die wirtschaftliche Förderung der schaffenden oder nachschaffenden Künstler entstanden. „Der Künstler muß frei sein!" — Jawohl, aber auch frei von der ständigen oder gar quälenden Sorge um das tägliche Brot!

Für die Schaffung unserer festen Hörspielgemeinschaft waren Erwägungen maßgebend, die sicherlich auch für jeden anderen Reichssender — außer für Berlin — gelten: die Theater draußen im Reich haben gewöhnlich nicht eine so große Künstlerschar zur Verfügung, daß der Rundfunk sich jederzeit die für ihn geeigneten Kräfte nach Belieben „ausleihen" könnte; in jedem Fall sind mit dem Theaterleiter Verhandlungen notwendig, um diesen oder jenen Schauspieler für bestimmte Tage freizubekommen. Und da auch eine Bühne gewöhnlich mit Aenderungen und Umstellungen rechnen muß, ergeben sich aus dieser gegenseitigen Abhängigkeit oft recht peinliche Verlegenheiten. Dem Reichssender Breslau war es dagegen sogar wiederholt möglich, dem Schauspiel mit Dialektsprechern und der Oper mit Sängerinnen auszuhelfen, die er seiner fest verpflichteten Hörspielschar entnahm.

In diesen Städten bleibt dem Rundfunk also meistens nichts anderes übrig, als bewährte Kräfte von auswärts heranzuholen, und das ist nicht nur eine zeitraubende, sondern auch eine sehr kostspielige Angelegenheit, die den künstlerischen Etat des Senders schwer belastet.

Auf der anderen Seite ist die Beschäftigungsmöglichkeit für eine Hörspielgemeinschaft fast unbegrenzt; denn es gibt — außer den Hörspielen — eine ganze Reihe von Sendungen, in denen man mikrophongeübte dramatische Sprecher dringend braucht: bei Rezitationen und Vorlesungen, beim Kinder- und Schulfunk, in Hörfolgen und Hörbildern aller Art und nicht zuletzt auch bei öffentlichen Veranstaltungen, die bei uns unter dem Motto „Wir fahren ins Land" veranstaltet werden.

Wir haben also jederzeit eine ausgewählte Schar von Künstlern einsatzbereit, und dadurch wird die künstlerische Arbeit des Senders nicht nur erleichtert, sondern es werden auch Kosten erspart, und außerdem wird das künstlerische Niveau des gesamten Programms gehoben.

Wenn man also ernsthaft die Entwicklung einer arteigenen Rundfunkkunst fördern will, dann muß man folgerichtig auch die Verpflichtung fester Hörspielgemeinschaften befürworten und empfehlen. Und die praktischen Erfahrungen bei uns in Breslau bestärken nur in dieser Einstellung: für das Schauspiel die S c h a u spieler — für das Hörspiel die H ö r s p i e l e r!

Joachim Klaiber, Berlin

Ferdinand Raimund, ein Dichter des Volkstheaters

Am 5. September 1936 sind 100 Jahre vergangen, seit Ferdinand Raimund, der gefeierte Wiener Komiker und echte deutsche Dichter, freiwillig (wenn auch von seinem Schicksal getrieben) aus dem Leben schied. Das Gedenken dieses Tages, zu dem auch die deutschen Theater beitragen wollen, kann und soll uns heute mehr sein, als bloße Erinnerung an eine vergangene, wie ein freundlich-besinnlicher Klang früherer Tage in unsere Zeit herüberklingende Welt. Denn das Werk des Dichters Raimund, in das die Leistungen des Schauspielers so vollkommen aufgegangen sind, daß sie schon dadurch Anspruch auf Unsterblichkeit haben, ist lebendig geblieben. Es leuchtet uns als Wegweiser zu einem Ziel, dem wir gerade nach einem Jahrhundert wieder nachzustreben begannen: Die heute recht eigentlich in den Mittelpunkt unserer theatralischen Bemühungen gerückte Sehnsucht nach echter Volkstheater-Dichtung hat in einem Teil von Raimunds dichterischem Werk ihre einzigartige Erfüllung gefunden.

An Versuchen, zu solcher Volkstheater-Dichtung zu gelangen, hat es uns in den vergangenen Jahren nicht gefehlt. Die Dichter waren bemüht, sich ihrer Würde zu begeben, zum Volk „herab"zusteigen, „populär" zu schreiben, sich den naiveren Bedürfnissen einer breiten Masse anzupassen, um diese bildungsmäßig zu „heben", gelegentlich wohl auch, um sich selbst endlich den ersehnten Erfolg beim großen Publikum zu sichern. Volkstheater-Dichtung aber entstand nicht, denn es fehlte der Anteil des Volkes an den so entstandenen Werken. Da begann denn dieses Volk selbst zu dichten, schlummernde Kräfte wurden wach, stark genug, neue und echte Volkslieder zu formen. Aber Volkstheater-Dichtung entstand wiederum nicht, denn niemand wußte um die Wirkungsgesetze des Theaters. Und so ging denn der Schauspieler daran, seine volkstümlichen, theatergerechten und garantiert wirksamen Stücke zu schreiben, und er hatte viel Erfolg damit und das Publikum kam in Scharen. Dieses Publikum wurde nicht zum Volk, weil es wohl die kleinen Alltäglichkeiten des Lebens, nicht aber seine großen und erregenden Wahrheiten auf der Bühne wiederfand. Und so entstand auch hier keine Volkstheater-Dichtung, sondern nur ein peinlicher und sehr gefährlicher Irrtum, weil das Schauspielerstück mit einigem Erfolg sich gebärden konnte, als sei es Dichtung des Volkes.

Auch Ferdinand Raimund ging aus vom Theater und begann mit dem üblichen Schauspielerstück. Aber bei diesem Versuch ereignete sich ein seltener Glücksfall: ein Schauspieler, der aus dem Volk kam und in ihm verwurzelt blieb, entdeckte sich selbst als Dichter. Volk, Theater und Dichtung verbanden sich zum harmonischen Dreiklang.

Raimund fand zur Bühne ungefähr so, wie man sich das vorzustellen pflegt: Der Sohn eines Wiener Drechslermeisters wird zu einem Konditor in die Lehre gegeben und von diesem zum Verkauf seiner Waren ins Theater geschickt. Dort erlebt er als sogenannter „Numero" mit staunender Ehrfurcht und wachsender innerer Bedrängnis die Wunder dieser Welt des Scheins. Vom Theaterteufel gepackt, brennt er durch, findet Unterschlupf an kleinen und kleinsten Wanderschmieren, wird ausgelacht wegen eines störenden Sprachfehlers, den er in nimmermüder Selbstzucht zu verbergen, wenn auch nicht völlig zu überwinden lernt. Der junge Schauspieler fühlt sich zum Tragöden bestimmt, spielt noch in seinem ersten Engagement in Wien den Franz Moor und den Geßler, mit wildem Pathos, rollenden Augen und krächzend sich überschlagender Stimme, nach dem Zeugnis der Zeitgenossen „einfach abscheulich". Der Erfolg seiner komischen Rollen in den Wiener Volksstücken weist ihm dann bald den richtigen Weg. Aber die Sehnsucht nach der seiner Natur unerreichbaren tragischen Kunst bleibt dem Schauspieler Raimund (wie später unglücklicherweise auch dem Dichter) treu. „Ich bin zum Tragiker geboren, mir fehlt dazu nix, als die Gestalt und 's Organ," so lautet sein drollig wirkendes und doch so ernst gemeintes Bekenntnis.

Bald fehlt es dem in komischen Aufgaben immer beliebter werdenden Raimund an geeigneten Stücken und Rollen. Er muß sie sich schließlich selbst schreiben und tut das ganz ohne dichterischen Ehrgeiz, holt sich die Stoffe ohne Skrupel aus dem unendlich vielfältigen Schatz des Wiener Volkstheaters. Ein Stück improvisierender Volkskomödien-Kunst bleibt in seinem Werk lebendig, das zunächst scheinbar kaum zu trennen ist von der Person des Spielers Raimund, von der bald zum schauspielerischen Typus werdenden Art seiner leicht schnarrenden Rede

und seiner lebhaft ausgreifenden Gestik und nicht zuletzt von seiner intimen Zwiesprache mit dem Publikum. So entwächst dieses Werk Raimunds ganz der Tradition, setzt sie fort und adelt sie doch zugleich auf eine ungeahnte und auch in der Folge nie wieder erreichte Weise. Noch im Aschenmann des „Bauer als Millionär", im Rappelkopf des „Alpenkönig und Menschenfeind" und endlich im Valentin des „Verschwender" (um von den eigentlich komischen Bedienten-Rollen, die den Typus am reinsten bewahren, ganz abzusehen) lebt etwas fort vom alten Hans Wurst mit seiner gutmütigen Tolpatschigkeit und seinem wachen Witz. Aber die derb komische Figur, die dieser Hans Wurst einst vorstellte, wird von Raimund — unmerklich zuerst, dann immer deutlicher — zur wahrhaft humoristischen Figur erhoben. Der Dichter schöpft dabei so sehr aus eigener Seele, daß manche dieser Gestalten (man denke nur an den Rappelkopf!) wie ein Selbstporträt und wie eine dichterische Selbstbefreiung wirken. Darum war er auch selbst ihr bester, ihr unübertroffener Darsteller, dem der genialste Schauspieler seiner Zeit, Ludwig Devrient, nachsagt: „Der Mann ist so wahr, daß ein so miserabler Mensch wie ich ordentlich mitfriert und leidet."

Suchen wir nach den Kraftquellen, aus der diese Wahrheit, die Dicht- und Schauspielkunst Raimunds kennzeichnet, gespeist wird, so finden wir sie immer wieder in der tiefen Verwurzelung des Dichters im Volkstum seiner Wiener Heimat. Franz Grillparzer — in mancher Beziehung mit Raimund verwandt — spricht einmal das für uns Entscheidende aus: „Raimunds Talent ungeschmälert: das Publikum hat ebensoviel daran gedichtet, als er selbst. Der Geist der Masse war es, in dem seine halb unbewußte Gabe wurzelte." Und wie Raimunds Kunst vom Volk seinen Ausgang nimmt, so kehrt sie in ihren entscheidenden Stationen immer wieder zum Volk zurück. So entstehen jene unvergeßlichen Szenen wie der Abschied der Jugend und die Ankunft des Alters im „Bauer als Millionär", wie der Auszug aus der Hütte im „Alpenkönig und Menschenfeind", wie die Erkennungsszene zwischen Flotwell und Valentin im „Verschwender". Wenn uns diese Bilder ganz ohne falsche Sentimentalität ans Herz greifen, so geschieht das, weil sie stets mit der höchsten Kunst der Einfachheit gezeichnet sind. Die Rückkehr der Kunst zum Volk macht des Dichters poetische Erfindung wieder zum Volkslied, wie etwa das schmerzlich-schöne „Brüderlein fein", das wehmütige „So leb' denn wohl, du stilles Haus" oder das zufrieden-ergebene „Hobellied" erweisen. Darum vermag auch Raimunds ganz in der Natürlichkeit und Einfachheit des Volkstümlichen wurzelndes Talent überall da zu überzeugen, wo es sich selbst treu bleibt. Sobald der Dichter es aber (zumal in den Werken seiner Spätzeit) zu höchst anspruchsvollen symbolischen und allegorischen Darstellungen emporzuschrauben sucht, versagt es sofort aufs entschiedenste. So ist das Schaffen Raimunds ein deutliches Zeichen dafür, daß (nach einem Wort Grillparzers) „nicht in der Idee die Aufgabe der Kunst liegt, sondern in der Belebung der Idee; daß die Poesie Wesen und Anschauungen will, nicht abgeschattete Begriffe; daß endlich ein lebendiger Zeisig mehr wert ist, als ein ausgestopfter Riesengeier oder Steinadler".

Wohl erforderte die Belebung der Idee da und dort einen etwas skrupellosen Aufwand der theatralischen Mittel, wohl versuchte der lebendige Zeisig mitunter Höhen zu erfliegen, die nur dem Riesengeier oder dem Steinadler erreichbar sind. Aber bei aller Märchenromantik eines zauberhaften Geschehens bleibt bei Raimund doch fast immer das Menschliche im Mittelpunkt. Und so war es ebenso leichtfertig wie instinktlos, wenn eine noch nicht lange vergangene Zeit mit billigem Spott in Raimunds Feenwelt nichts erkennen wollte als eine „Mehlspeis-Mythologie", in vielen seiner Gestalten bloß einen „Fünfzig-Pfennig-Byron", im ganzen Werk nur den Ausfluß einer „edel-blöden Kindlichkeit". Die Romantik der Raimundschen Feenwelt, die wir in der Architektur und Plastik, in den Irrgärten, Grotten, Wasserkünsten und Gartenarchitekturen seiner Heimatstadt wiedererkennen, bleibt keineswegs nur Phantastik für empfindsame Herzen. Sie ist eine echte barocke, kunstvoll-natürliche Uebersteigerung lebendiger Wirklichkeit in allegorischer Gestalt und erhält, wenigstens in den glücklichsten Eingebungen des Dichters, den Gehalt echter Symbole. Derbe Komik mischt sich mit zartester Empfindung, wie Märchen und Traum mit der Wirklichkeit, leise Wehmut mit lautem Jubel, wie der Hauch der Vergänglichkeit mit der froh zupackenden Kraft einer jungen Generation. Die Genügsamkeit des treuen, mit sich selbst einigen Gemütes, die Vergänglichkeit des irdischen Besitzes, das stille friedliche Glück in der bescheidenen Hütte werden besungen. Eine Dichtung des Optimismus (deren Kraft erst aus der pessimistisch-satirischen Haltung von Raimunds Nachfolger Nestroy recht deutlich wird) spricht sich hier aus: Das Leben, es ist gut, „man muß es nur von der

schönsten Seite fassen". „Zufrieden muß man sein", dieses Schlußwort des „Verschwenders" ist als einfache Erkenntnis so natürlich und gesund, wie es als Sentenz trivial sein mag.

In einem erschütternden Gegensatz zu der gelassenen Güte, die aus seinem Werk zu uns spricht, steht der selbstquälerische Weltschmerz, der das ganze Leben des Dichters Raimund überschattet und es schließlich in Melancholie und Menschenverachtung, in Verzweiflung und Schwermut enden ließ. Die tieferen Gründe dieser menschlichen Erschütterungen sind kaum zu erforschen und auch nicht aus einer Betrachtung seiner Lebensschicksale abzulesen. Als echter Humorist scheint Raimund das Leid der Welt besonders tief, ursprünglich und unabhängig von persönlichen Erlebnissen erfahren zu haben. Aber auch sein bürgerliches Leben ist schon früh von seltsamen Hemmnissen bestimmt. Der 29jährige hatte um die Hand der um zehn Jahre jüngeren Toni Wagner, der Tochter eines Kaffeehausbesitzers, angehalten, die dem armen Komödianten in kränkender Form verweigert wurde. Die Verzweiflung trieb ihn einer koketten Kollegin, Luise Gleich, in die Arme. Noch vor der Heirat weiß er, daß er mit ihr nur unglücklich werden kann. So sucht er dem Verhängnis zu entgehen, indem er einfach nicht zur Hochzeit erscheint. Ein von der Braut inszenierter Theaterskandal ist die Folge, und das Publikum zwingt ihn zu seinem „Unglück im bürgerlichen Leben". Die Ehe wird zwar schon nach kurzer Zeit getrennt, aber der fromme Katholik kann nie seine noch immer geliebte Toni zum Altar führen. Vor einer Mariensäule in Neustift schwören sie sich ewige Treue, bleiben in einem schwärmerischen Gewissensbund vereinigt und schreiben sich Briefe, die in ihrer blumigen Pathetik das Komische oft nicht nur streifen. Immer häufiger verfällt Raimund in melancholische Stimmungen. Einzig die Abgeschiedenheit des Lebens auf seinem Landsitz in Gutenstein vermag ihn vorübergehend heiterer zu stimmen. Eines Tages beißt ihn dort sein Hofhund in den Arm. Er wird von der Wahnvorstellung verfolgt, der Hund sei tollwütig. Auf Anraten Tonis fährt er nach Wien, um einen Arzt zu befragen. Unterwegs in Pottenstein werden sie durch ein Gewitter überrascht und zum Uebernachten gezwungen. Am Morgen des 30. August 1836 schießt sich Raimund eine Kugel in den Mund, so unglücklich, daß er von gräßlichem Leiden erst am 5. September erlöst wird.

Das Ende dieses traurigen Spaßmachers, dessen Mund Tausende zum Lachen hinriß, war freilich ganz anders, als er das Sterben des zufrieden-glücklichen Mannes in seinem letzten Werk, dem herrlichen „Verschwender", geschildert hatte. So still und getrost träumte er sich seinen Abgang von der Bühne dieser Welt. So gequält und trostlos hat ihn die Wirklichkeit sterben lassen.

Nach einem Jahrhundert aber zeigt er und sein Werk, wie allein echte Volkstheater-Dichtung entstehen kann: indem aus dem Volk selbst ein Mann erwächst, der vom Theater und seinen Gesetzen weiß und zugleich Gnade und Qual trägt, ein Dichter zu sein.

Sigmund Graff, Berlin

Von Kunst und Kitsch

Die Kunst beginnt dort, wo das Wahre anfängt, schön zu werden — der Kitsch da, wo das Schöne aufhört, wahr zu sein.

„Wahr" ist hier allerdings keineswegs gleichbedeutend mit wirklichkeitsecht.

Als Hugo Lederer seinen Hamburger „Bismarck" schuf, forderten nicht wenige Kritiker in allem Ernst, er solle das Schwert des steinernen Riesen statt in Stein in Metall ausführen.

Hätte Lederer diesen Ratschlag befolgt, so wäre aus einem der größten Kunstwerke das größte Kitschwerk der wilhelminischen Epoche geworden.

Das Interessante dabei ist, daß es (wie das Bismarck-Beispiel zeigt) zur Verwandlung von Kunst in Kitsch unter Umständen nicht einmal der geringsten Formänderung bedarf. Das „Kitschige" dieses Gott sei Dank nie ausgeführten Bismarck hätte gleichsam nur im Gefühl, in der Stimmung gelegen.

Kitsch ist meist nicht die Sache selbst, sondern etwas, was ihr anhaftet. Kitsch ist kein Form-, sondern ein Stimmungsfaktor.

Eben weil Kitsch ein Stimmungsfaktor ist, der nur aus der seelischen Schwingungseinheit eines Werkes empfunden werden kann (natürlich nur von denen, die eine „Antenne" dafür besitzen), wird man sich über den Begriff Kitsch in der Praxis niemals einigen können.

Kitsch kann nicht objektiv festgestellt, sondern nur subjektiv empfunden werden.

Was für die eine Person und in der einen Umgebung kitschig ist, braucht es keineswegs für eine andere Person und in einer anderen Umgebung zu sein.

Es ist nicht wahr, daß ein Plüschsofa an sich kitschig wäre, und ich muß entschieden der Auffassung widersprechen, daß jedes Nippesstück in den Mülleimer gehört. Es ist ein großer Unterschied, ob das Plüschsofa von einem Kanalarbeiter oder von einem Lokomotivführer oder von einer Obersteuersekretärswitwe oder von einem Professor der Naturheilkunde bzw. der Philosophie „besessen" wird.

Dieselbe Nippessache verkitscht oder entkitscht sich je nachdem, ob sie auf der Kommode eines Backfisch-Schlafzimmers, auf dem Klavier einer Deutsch-Lehrerin oder auf dem Schreibtisch eines Staatsmannes steht. Sie kann in allen Fällen kitschig, in allen auch nicht kitschig sein. Sie kann sogar rührend, ja ergreifend sein. Entscheidend dafür ist der Grad von Wahrhaftigkeit bzw. Verlogenheit, der zwischen dem betreffenden Gegenstand und seinem Besitzer bzw. seiner Umgebung besteht.

Man kann den Kitsch und das Kitschige daher eigentlich nicht dadurch bekämpfen, daß man die Menschen zur Kunst, sondern dadurch, daß man die Menschen zur Wahrhaftigkeit erzieht. Wahrhaftigkeit ist hier: der Sinn für das Angemessene. Wer seine Gefühle angemessen ausdrückt, kann so wenig kitschig wirken wie jemand, der sich angemessen (nämlich seinem Wesen angemessen) kleidet und wohnt.

Eine Instanz, die darüber entscheiden könnte, was Kitsch ist und was nicht, ist unmöglich. Die irgendwo einmal aufgetauchte Idee, „Kitschhauswarte" zu ernennen und mit der ästhetischen Ueberwachung der Privatwohnungen in den großen Miethäusern zu beauftragen, ist eine goldige Naivität.

Ganz abgesehen davon, daß jeder Staatsbürger — der Führer hat es in einer seiner allerletzten Reden ausdrücklich betont! — das Recht hat, innerhalb seiner vier Wände zu wohnen, wie es ihm beliebt, und also auch so geschmacklos oder so geschmackvoll zu sein, als er Lust hat, ganz abgesehen von dieser politischen wäre es auch eine tatsächliche Unmöglichkeit, Menschen und Wohnungen nach Kitsch zu durchschnüffeln. Es wäre, selbst wenn der Kitschhauswart wüßte, was in jedem einzelnen Fall die variable Größe Kitsch ist, ein hoffnungsloses und vergebliches Beginnen, da Kitsch gleichsam ein seelischer Defekt und daher nur durch seelische Entrümpelung zu beseitigen ist.

*

Weil Kitsch eine durchaus relative und variable Größe und Erscheinung ist, kann seine Bekämpfung niemals schematisch und von außen her organisiert werden.

Es ist überhaupt sehr fraglich, ob man den Kitsch ganz ausrotten kann und — soll.

Jeder Mensch ist irgendwo und irgendwie „kitschig". Derselbe Mensch kann sogar auf dem einen Gebiet von feinstem Geschmack und auf dem anderen Gebiet erheblich kitschig sein.

Ich behaupte, daß es sogar recht bedeutende Kunstwerke der Gegenwart und Vergangenheit, ja sogar der sogenannten Klassik gibt, die ihre Publikumswirkung einem mehr oder weniger kitschigen Ingrediens verdanken.

Die größten Menschendarsteller wissen dem Kitsch ergreifende Seiten abzugewinnen. Eine der bezauberndsten Künstlerinnen der deutschen Bühne ist beispielsweise nie stärker, als wenn sie Kitsch spielt . . . Sie bringt das Wunder fertig, den Kitsch zu entsüßlichen: wiederum übrigens ein Beweis dafür, daß Kitsch eine ganz variable Größe ist.

Wer das Volk zur Kunst führen will, muß sich daher sehr genau überlegen, welchen Weg er zu diesem Ziele einschlägt.

Nicht die Dümmsten sind es, die dabei manchmal auch den Mut zum, sagen wir: weiten Umweg haben. Der Weg zu „Götz" und „Peer Gynt" geht an „Frau Luna" und an der „Rabensteinerin" vorbei. Und es ist besser, wenn sich die Menschen bei einem K. u. K. Kaiserwalzer-Film unterhalten, als wenn sie sich in der Neunten Sinfonie langweilen . . .

Ich gestehe, daß ich mich mit 22 Jahren in Münster in Westfalen bei einer feierlichst zelebrierten Aufführung der Neunten Sinfonie in Gegenwart aller Provinzialkoryphäen der Kunst und Wissenschaft einfach grauenhaft gelangweilt habe.

Das ist seitdem zwar etwas besser, aber keineswegs grundsätzlich anders geworden.

Mit anderen Worten: in der Musik bin ich ein bißchen kitschig und gebe es auch glatt zu.

Vielleicht ist die Selbsterkenntnis auch hier der erste Schritt zur Besserung.

*

Der Unterschied zwischen Kunst und Kitsch gleicht dem Unterschied zwischen echtem Gefühl und Sentimentalität.

Sentimentalität ist nicht Ueberfülle des Gefühls, sondern Gefühl ohne Bezogenheit und Abgrenzung.

Das echte Gefühl hebt sich von der Welt ab — das sentimentale identifiziert diese mit sich.

So ist Kitsch, wenn man es zu definieren versuchen wollte, nicht die Schönheit, die aus der Sache kommt, sondern die Schönheit, die als Zutat und Sauce darübergegossen wird . . .

Solange die Kunst lebt, wird auch der Kitsch nicht aussterben. Er ist ihr Schatten. Er verschwindet, wie wir wissen, voll und ganz nur in dem einen einzigen heiligen Moment, in dem die Sonne im Zenith steht.

Neue Bücher

Jennie Waugh: Das Theater als Spiegel der amerikanischen Demokratie. Berlin, 1936. Junker und Dünnhaupt. 148 S. 1 Tafel. Neue deutsche Forschungen, Band 91. Abteilung Amerikanische Literatur- und Kulturgeschichte.

Wer sich bisher in Deutschland mit dem amerikanischen Theater beschäftigen wollte und eine deutschsprachige zusammenfassende moderne Dramaturgie von einem wirklichen Kenner dieser Materie suchte, fand in den Bibliographien kein entsprechendes Werk. Die vorliegende Arbeit ist deshalb von besonderer Bedeutung. Sie zeigt, wie sich das amerikanische Theater von Anfang an in erster Linie mit den brennendsten Fragen der eignen Lebensgestaltung auseinandergesetzt hat. Die Geschichte des amerikanischen Dramas wird somit die Geschichte des „Amerikanismus" überhaupt, dessen Freiheitsbegriff im 19. Jahrhundert folgende drei Forderungen umfaßte: „Die politische Ablehnung des Königtums, den wirtschaftlichen Boykott einer Besteuerung, ohne Vertretung im englischen Parlament und die soziale Unabhängigkeit von den Einflüssen fremder Sitten und Gebräuche." Die Entwicklung vom ersten amerikanischen Theaterstück, dem „Prince of Parthia" von Thomas Godfrey, das 1767 uraufgeführt wurde, bis zu den Werken O'Neills, der der bedeutendste und wohl auch fruchtbarste moderne Dramatiker Amerikas ist, zeigt immer wieder diesen Kampf um ein eigenes Lebensideal. Die Lektüre dieser Arbeit erscheint uns heute besonders interessant, weil sie uns Parallelen mit unserer eigenen Entwicklung zeigt. Und worum geht dieser Kampf? Gegen den Kommunismus (bereits im Jahre 1888; vgl. S. 28), gegen die Ueberschätzung ausländischer Sitten, des Geldes, des nur „business-man", gegen die Vermischung der schwarzen und weißen Rasse, gegen die Sklaverei, gegen die Industrialisierung des Krieges, die Sinnlosigkeit der Ueberschätzung der Maschine, gegen den Puritanismus usw. Hinter allen diesen Stücken steht immer die große Frage: „Warum sind wir hier? Wohin führt unser Leben?" Das Schlußkapitel zeigt dann das Ziel aller dieser Bemühungen: die Verwirklichung des Gedankens eines amerikanischen Nationaltheaters und das „Federal Theatre Project". Und die Methode dieser Arbeit? Die wichtigsten Stücke werden chronologisch ihrem geistigen Inhalt nach besprochen (die wesentlichen Stellen in englischer Sprache und auch in der Originalschreibweise zitiert) und zu den großen politischen und gesellschaftlichen Ereignissen in Beziehung gesetzt. Die Arbeit ist in einem guten, knappen Deutsch geschrieben und in ihrer Uebersichtlichkeit vorbildlich und für jeden leicht lesbar. (Man vermißt allerdings sehr ein Register.) Leider ist die künstlerische F o r m des Dramas und ihre Entwicklung überhaupt nicht behandelt worden. Desgleichen fehlen auch noch aufschlußreichere Angaben über die einzelnen Aufführungen, die man

nach dem Titel dieser Arbeit („Das Theater"!) vermutet hatte, der vielleicht in dieser Formulierung nicht ganz glücklich gewählt ist, da er zuviel verspricht. Im ganzen aber ist diese Untersuchung, die von der Philosophischen Fakultät der Berliner Universität als Doktorarbeit angenommen wurde, eine wichtige und notwendige Bereicherung unserer theatergeschichtlichen Literatur und darüber hinaus eine kulturhistorisch äußerst interessante Arbeit für jeden, der sich mit der geistigen und politischen Entwicklung Amerikas beschäftigen will. **Rolf Badenhausen.**

Franz Rühlmann: Wagners theatralische Sendung. Braunschweig, 1936, Henry Litolffs Verlag. 219 S.

Das Verdienst des grundlegenden Buches von Prof. Dr. Franz Rühlmann beruht darin, daß zum erstenmal der Versuch unternommen wird, die Gesamterscheinung Richard Wagners und sein Werk in die Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters einzugliedern. Hier wird die Wechselwirkung zwischen dem Bayreuther Meister mit den Theaterideen seines Jahrhunderts gekennzeichnet, um die unlösbare Einheit von der reformatorischen Leistung Wagners mit seiner dramaturgischen zu zeigen. So ist in diesem ebenso theoretischen wie praktischen Werk Rühlmanns die Kunst Wagners in überzeugender Weise von der Theateridee aus beleuchtet worden. Rühlmann weist in einem ersten, historischen Teil nach, wie die Vorläufer Wagners an der Entstehung des deutschen Operntypus teilhatten. Er zeigt den Weg von Gluck über Mozart zu Weber und verdeutlicht diese Entstehung in theatergeschichtlichen Zusammenhängen. Die Erfüllung des deutschen Operntypus aus der Idee des deutschen Theaters wird dann in der Persönlichkeit und dem Gesamtkunstwerk Wagners selbst gegeben. Durch Heranziehung der theatralischen Wirksamkeit der großen Streiter aus der deutschen Schauspielbühne im 19. Jahrhundert wird auch die Theatererscheinung Wagners nicht ohne die zeitlichen Zusammenhänge betrachtet, vielmehr als die Zusammenfassung der ganzen spannungsreichen Stilepoche des deutschen Theaters dargestellt. Der an Perspektiven reichen geschichtlichen Darstellung, die den Reformator Wagner als den Vollender und Meister moderner Dramaturgie und Bühnenkunst schildert und die künstlerische Notwendigkeit seines Wirkens aus den historischen Voraussetzungen heraus begründet, folgt ein breiterer systematischer Teil, der die Einzelheiten einer grundsätzlichen Regisseurtätigkeit zu einem großen Bild seines theatralischen Wollens zusammenfaßt. Hier wird die Einheit des deutschen Kulturtheaters als die Erfüllung eines neuen Stilideals an der Gedankenarbeit und der theatralischen Wirksamkeit Wagners in allen Einzelheiten vorgeführt. Die Grundsätze einer musikalisch-dramatischen Theaterarbeit werden aus den Briefstellen und wichtigsten Anmerkungen Wagners zu seinen Werken zusammengefaßt und zu einem dramaturgischen Katechismus geformt. So schildert Rühlmann die idealen Voraussetzungen des Wagner-Regisseurs, kennzeichnet den Sprachgesang und schildert alle Vorgänge und Erfordernisse der dramatischen Szenerie. Indem so eine Aesthetik von Wagners Gesamtkunstwerk aus den dramaturgischen Anforderungen und der Bayreuther Praxis gefolgert wird, fällt sowohl auf den Bühnenpraktiker als auch auf den Wagner-Sänger und -Regisseur manches Streiflicht. Rühlmann erschließt aber auch das beziehungsreiche Verhältnis von Wagners Musik und seiner dramaturgischen Darstellung und schildert von diesem Standort aus die zu einer Wagner-Oper notwendigen Grundsätze zu einer Einstudierung. Aus dem Zusammenwirken aller Aufführungsfaktoren leitet dann Rühlmann einen für Wagner gültigen Gesamtstil ab, der auch Schule machte und heute von berufenen Händen weitergeführt und zeitgerecht ausgestaltet wurde. So wird die ganze Problemfülle von Wagners Theater und den Funktionen seines Gesamtkunstwerkes an praktischen Theaterfragen dargelegt. Lebendige Darstellung als höchste Forderung ist der letzte Zielpunkt in dem Gesamtstil von Wagners Dramenwelt. Die große Aufgabe der Wagnerschen Dramaturgie wird dadurch erläutert, daß dem Buch Abbildungen hinzugefügt sind, die in vergleichenden Reihen den Stilwandel der Bühnenbildkunst seit den Tagen Wagners bis in unsere Zeit anschaulich machen. Eine wertvolle Bereicherung innerhalb der gesamten Wagner-Literatur erfüllt das Buch Rühlmanns allein dadurch, daß in der Fülle der vorgetragenen Probleme die Stellung Wagners in der deutschen Theatergeschichte in aller Deutlichkeit und Vielseitigkeit herausgearbeitet wird. Wissenschaftliche Zuverlässigkeit, die auch die ganze verwandte Literatur mitheranzieht, hält sich mit praktischem Bühnenblick die Waage. So wird die Kunstwelt dieses Buch als ein neues Zeugnis von der theatralischen Sendung und Wirksamkeit Richard Wagners werten und verstehen und dadurch der ewigen Botschaft seiner Kunst wieder von neuem näherkommen.

Dr. Paul Gerhardt Dippel.

Theater-Nachrichten

Zu Ministerialräten ernannt

Der Amtliche Preußische Pressedienst teilt mit: Der Führer und Reichskanzler hat auf Vorschlag des Ministerpräsidenten Göring den Direktor bei der Generalintendanz Scheffels und den Oberregierungsrat Sawade von der Generalintendanz der Preußischen Staatstheater zu Ministerialräten ernannt. — Direktor Scheffels ist Leiter der Fachgruppe 1 der Fachschaft Bühne.

Die Städtischen Bühnen in Frankfurt a. M. in der englischen Presse

Die „Times" vom 11. August zollen den Römerberg-Festspielen, die unter Leitung des Generalintendanten Meißner stehen, in einer langen Besprechung ein so außerordentliches Maß von Anerkennung, daß wir den Aufsatz des Londoner Blattes, den ein offenbar guter Theaterkenner geschrieben haben muß, unseren Lesern in Uebersetzung mitteilen, weil wir alle uns daran freuen dürfen, daß die Aufbauleistung der Städtischen Bühnen in Frankfurt a. M. auch die Zustimmung des Auslandes findet.

Die Frankfurter Festspiele.
Drama im Freilichttheater.

In diesem Jahr, dem fünften seit ihrem Bestehen, haben die Römerberg-Festspiele in Frankfurt am Main (die festlichen Aufführungen deutscher Dramatik im Freilicht) mit Widerständen zu kämpfen gehabt, denen sie bisher keine Beachtung zu schenken brauchten: mit den Launen und der Unbeständigkeit der Witterung.

Im vergangenen Jahr berichteten wir über die besonders gelagerten Umstände und Verhältnisse in Deutschland, die es den deutschen Bühnenleitern und Regisseuren gestatteten, in den Freilichttheatern eine neue Gattung des Theaters und der dramatischen Kunst zu schaffen, die ihre eigene Technik und ihren eigenen Stil hat, in einem Umfang, der weit über das hinausgeht, was wir in England bisher erreicht haben oder erreichen können. Auf der einen Seite ist es vor allem die Tatsache, daß viele deutsche Theater der Kontrolle der städtischen Behörden unterstehen, die sich weit über die finanzielle Verantwortlichkeit hinaus auswirkt, eine Vorbedingung, die jeder gute deutsche Staatsbürger als eine Selbstverständlichkeit ansieht. Von großer Wichtigkeit ist auch das im allgemeinen gleichbleibende Klima, und so war es kein Wunder, daß das ausgesprochen schlechte Wetter der letzten Wochen die Bühnenleute überraschte und fast bis zur Verzweiflung gebracht hat. Die drei Bühnenwerke, die dieses Jahr im Spielplan der Römerberg-Festspiele stehen: „Faust, 1. Teil", „Die Jungfrau von Orleans" und „Fiesko", gingen, das können wir aus eigener Erfahrung bestätigen, unter Gewitterschauern und Stürmen in Szene und mußten vielfach unterbrochen werden.

Aber die Frankfurter Freilichtaufführungen sind ihrer monumentalen Gesamtwirkung nach und ihrer Inszenierung nach, die sich den besonderen Gegebenheiten des Römerbergs aufs glücklichste anpaßt, von einem solchen Ausmaß und einer Bedeutung, daß ihnen auch die Ungunst der Witterung kaum etwas anhaben kann. Was diese Aufführungen weit über gewöhnliche Theateraufführungen hinaushebt, ist die Unmittelbarkeit und Lebensnähe, die hier erreicht ist. Das romantische deutsche Drama — und Schillers Jugenddramen besonders — stürmt in seiner grandiosen Konzeption weit über das Normalmaß des Lebens hinaus, beträchtlich weiter als alles, was wir auf dem Theater, wie es heute ist, erleben können. In der außerordentlich schönen und großartigen Inszenierung auf dem Römerberg erleben wir in der szenischen Verwirklichung dieser Dramen Augenblicke von einer Eindrucksgewalt, Szenen von einer Tiefen- und Breitenwirkung, die die Maßstäbe der Wirklichkeit erreichen. Es ist selbstverständlich, daß die Massenszenen den größten Eindruck bei diesen Aufführungen machen, und Herrn Intendant Meißners meisterhafte Beherrschung dieser Massen wächst ständig. Man hätte glauben können, daß „Faust" und „Jungfrau" die Quellen seiner Regievisionen und seine Phantasie in der Variation desselben Themas erschöpft haben könnten, aber „Fiesko" ist noch viel eindrucksvoller geworden. Wenn Fiesko sich unter die begeisterte, rasende, in Beifall tobende Menge einmischt, so ist das eine Szene, wie sie auf dem Guckkastentheater in solcher Eindrucksgewalt kaum vorstellbar ist, hier wird sie zu einem hinreißenden Erlebnis, von einer Lebensechtheit und einer Wildheit des Ausdrucks, die unvergeßlich ist und gefangennimmt.

Aber gerade weil das Freilichttheater mit seiner Weiträumigkeit und seinen Maßstäben sich zur Wirklichkeit hinneigt, ist das „Tempo" ein Problem und eine neue Tatsache, mit der gerechnet werden muß, weil das aufzuführende Bühnenwerk trotz allem ein bestimmt umgrenztes Kunstwerk ist. Kein Bühnendichter gestaltete die Aktschlüsse und das Fallen des Vorhangs bewußter als Schiller. Vielleicht war das der Grund, warum seine ehrgeizigen Wünsche, Shakespeare zu erreichen, keine Verwirklichung fanden. Der Römerberg verlangt eine besondere neue Art der szenischen Verwirklichung und der Bühnentechnik, um das Drama auf eine Ebene zu heben, die zugleich die Erfüllung der Lebensnähe und der Wahrheit bietet und zugleich den Zusammenstoß zwischen Bühnenillusion und Wirklichkeit vermeidet. Dieser Freilichtstil ist in seinen feinsten Verästelungen und Begründungen nicht immer sofort zu erkennen, und es mag sein, daß der kritische Einwand, der im vergangenen Jahr gegen den lärmenden Volksauflauf erhoben wurde, der Gretchen in das Gefängnis begleitete — auf der geschlossenen Innenbühne würde man selbstverständlich darauf verzichten — den besonderen Gegebenheiten der Freilichtspiele nicht genug Rechnung getragen hat. Durch viele kleine Aenderungen, von denen die meisten nicht so ins Auge fallen, wie die eben erwähnte Regienüance, hat Herr Meißner viele Uebergänge zwischen den Szenen abgerundet, was dem natürlichen Ablauf der Bühnenvorgänge und der fließenden Handlung sehr zugute kam.

Besonderen Vorteil hat davon ein Werk, das in diesem Jahr zum erstenmal auf dem Römerberg gespielt wurde und das sehr selten aufgeführt wird: Schillers „Fiesko". Fiesko war das erste Bühnenwerk, das Schiller nach seiner Berufung an das Mannheimer Theater veröffentlichte, die nach dem großen Bühnenerfolg seiner „Räuber" erfolgt war. Dieses Werk ist eines seiner schwächsten. Das erkannten schon seine Zeitgenossen, und es würde längst vergessen worden sein, wenn es nicht Schillers Namen trüge. Es enthält wenig Bemerkenswertes außer der berühmten Tierfabel. Ein Punkt verdient beiläufig Beachtung. Unter den Figuren des Stückes ist ein Maler Romano. Zweifeln wir, daß Schiller, dessen Ahnungslosigkeit Dingen der bildenden Kunst gegenüber ebenso groß war, wie seine Verehrung für Shakespeare, den Namen dieses Malers aus Shakespeares Wintermärchen herübergenommen hat, der auch sonst in Shakespeares Werken erwähnt wird? Da die Handlung des Stückes im Jahre 1547 spielt und Julio Romano im Jahre vorher starb, geht man wohl nicht fehl, wenn man in dieser Gleichzeitigkeit der Ereignisse ein merkwürdiges Zusammentreffen sieht, das wie ein Treppenwitz der Weltgeschichte aussieht.

Eine lebendige Inszenierung.

Herrn Meißner, dessen Unternehmungsgeist keine Grenzen und Schwierigkeiten kennt, schwebte der Gedanke vor, das Fiesko-Drama auf dem Römerberg mit seinen glänzenden und günstigen szenischen Vorbedingungen zu einer derartigen vollendeten Wiedergabe zu bringen, die so überzeugte, daß man von einer Uraufführung des Werkes sprechen könnte. Das Ergebnis dieser Bemühungen ist eine lebendige, ständig in Atem haltende, fortreißende Inszenierung ganz großen Formates, die geschlossenste und einheitlichste Bühnenaufführung überhaupt, die die Festspiele bis jetzt geboten haben. Die Frage allerdings, ob Schiller durch diese Aufführung mehr verloren oder gewonnen hat, muß nach der persönlichen Einstellung, die man dem Werk gegenüber einnimmt, beantwortet werden. Die Hauptschwäche des Werkes, das übersteigerte

Pathos und das Schwelgen in rhetorischen Tiraden, kommt allerdings erschreckend zum Vorschein. In der Todesszene Fieskos zeigt sich, daß die pathetische Uebersteigerung des Ausdrucks selbst für diese Inszenierung zu viel ist. Sie ist abgedämpft worden, selbst auf die Gefahr einer Abschwächung der theatralischen Wirkung hin, wahrscheinlich aus der wohlüberlegten Absicht heraus, um den Zuschauer nicht durch ein Zuviel abzustumpfen. Wenn man Fiesko überhaupt sehen will, wird man dankbar sein für eine so lebendige, farbenprächtige und hinreißende Inszenierung, und tatsächlich scheint außer dieser Art nur noch eine andere möglich, das Werk in der Art eines Bilderpanoramas („period piece") zu geben, in der Art, wie man sie auf den köstlichen Kupferstichen Heinrich Rambergs sieht, die in der Festschrift veröffentlicht worden sind.

Beim „Faust" tauchen keinerlei Fragen dieser Art auf. Die Inszenierung hält sich im gleichen Rahmen wie voriges Jahr mit der Ausnahme, daß jetzt Maria Wimmer die Rolle des Gretchens spielt. Sie spielt sie ganz frei von jeder Sentimentalität und faßt sie als ein durchschnittliches Bürgermädchen auf, das durch einen Zufall in Fausts Lebenskreis hineingerissen und vernichtet wird. Erfahrene Theaterfreunde, die viele Faust-Aufführungen gesehen haben, stimmen darin überein, daß ihre Darstellung und die Verkörperung des Faust durch Hans Jungbauer zu den vollendetsten Darstellungen gehören, die man überhaupt auf der Bühne sehen kann. Gern hätten wir weniger von „Auerbachs Keller" und der „Hexenküche" und mehr von der „Walpurgisnacht" gesehen, um einen unvergeßlichen Gesamteindruck des wesentlichen Goethe zu haben.

Andere hervorragende schauspielerische Leistungen der Römerberg-Festspiele sind der feinnervige Fiesko von Joachim Gottschalk und der in dämonischer Wildheit sich auslebende, entfesselte Mohr von René Deltgen. Es ist sehr bedauerlich, daß die ständigen Störungen und Unterbrechungen der Proben durch das ungünstige Wetter die Bühnenleitung veranlaßt haben, von der Aufführung von Shakespeares „Heinrich IV." abzusehen, die den diesjährigen Spielplan ergänzen sollte, und es muß noch erwähnt werden, daß die Festschrift einen ausgezeichneten, lebendig geschriebenen und sehr fesselnden Aufsatz „Falstaff in Deutschland" von Professor Karl Niessen vom Theaterinstitut der Universität Köln enthält.

Kleine Theaternachrichten

Ueber 30 Bühnen spielen Hanns Johst

Ueber 30 Bühnen haben noch vor Beginn der Spielzeit 1936/37 Werke von Hanns Johst zur Aufführung angenommen. Den „Thomas Paine" erwarben Allenstein, Breslau (Städtische Bühne), Budapest (Nationaltheater), Chemnitz, Dessau, Düsseldorf, Frankfurt a. M. (Städtische Bühne), Görlitz, Hannover (Städtische Bühne), Hermannstadt, Leipzig (Altes Theater), Nürnberg, Remscheid-Solingen, Rostock, Stendal, Stettin, Stuttgart, Würzburg, Wuppertal, Zwickau. — Das Grabbe-Drama „Der Einsame" wird über folgende Bühnen gehen: Annaberg, Berlin (Staatstheater), Eisenach, Elbing, Frankfurt a. M. (Städtische Bühne), Gotha-Sondershausen, Halle, Hildesheim, Karlsruhe, Mannheim, Münster, Ulm a. d. D., Wiesbaden. — Die „Propheten" wird Halberstadt aufführen.

Der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb Berlin, der mit der Volkskomödie „Krach im Hinterhaus" von Maximilian Böttcher das meistgespielte Stück des letzten Theaterjahres hatte, das jetzt in der Komischen Oper Berlin das zweite Halbtausend begonnen hat, kündigt für die neue Spielzeit eine Reihe von Neuerscheinungen an. Davon erlebte das Lustspiel „Kinder auf Zeit" von Kurt Bortfeldt bereits ausgangs der letzten Spielzeit am Staatstheater München seine erfolgreiche Uraufführung und wird nach dem Alten Theater Leipzig und der „Komödie", Berlin, im Herbst bis jetzt an weiteren zwanzig Bühnen, darunter in Wien, Dresden, Stuttgart, Altona, Lübeck usw., herauskommen. Von den bisherigen Autoren des Verlages werden u. a. mit ihren neuen Werken vertreten sein: Frank Thieß mit dem romantischen Spiel „Der ewige Taugenichts" mit Musik von Carl Maria von Weber, dessen 150. Geburtstag am 20. Dezember dieses Jahres bevorsteht; Maximilian Böttcher mit seiner Revolutionskomödie „Ludwig und Lola"; Bernt von Heiseler mit einem Lustspiel aus der Calderonzeit „Das laute Geheimnis" und einer Komödie in Versen „Des Königs Schatten"; Kurt Heyd, der mit Hans Georg Brenner sein berühmtes Jungensbuch „Christophs Abenteuer in Australien" dramatisiert hat; Klaus Herrmann mit einem kleinen Volksstück „Bastian und die Illusion"; Walther Gottfried Klucke, der mit seinen Stücken „Einsiedel, ein wunderbares Land", „Verrat in Tilsit" und „Das Konzert des Teufels" im Vortrupp des jungen deutschen Dramas steht; Heinz Scharpf mit der Gesellschaftskomödie „Englische Heirat". Dazu treten an neuen Autoren: Walter Marshall mit der dramatischen Ballade „Fahrt nach Orplid", deren Uraufführung sich Generalintendant Klöpfer für die Volksbühne gesichert hat; Bruno Gluchowski, ein seit 17 Jahren im Untertagebetrieb einer Dortmunder Steinkohlenzeche arbeitender Bergmann, mit seinem ersten Bühnenwerk „Ueber die Grenzen", das die Grubenkatastrophe von Courriere behandelt; Otto Heinz Jahn mit dem Schauspiel „Karolinenstraße"; Hadrian M. Netto mit der tragischen Komödie „Fuge in Cis-Moll", mit Kompositionen von Johann Sebastian Bach, und dem Lustspiel „Heiraten und nicht verzweifeln"; Harry Anspach mit dem Drama „Weiße Nächte"; Werner Schendell mit einem Lustspiel um Richelieu und Corneille „Wer tarnt wen?" Zwei musikalische Werke „Die Frau aller Frauen", eine moderne Gesellschaftsoperette von Carl Heinz Carell und Friedrich Wilhelm Brand mit der Musik von Siegfried Schulz, und „Das Land ohne Männer", eine große Kostümoperette von Will Kaufmann und Paula Keune mit der Musik von Rudolf Perak vervollständigen diese Produktion und sollen zugleich einen Beitrag zur Erneuerung und Entschablonisierung der Operette geben, die damit erstmalig in das Programm des Kiepenheuer Bühnenvertriebes aufgenommen wird. Beide Werke werden voraussichtlich zu Weihnachten ihre Uraufführung in Berlin erleben.

Willy Lamster vom Grenzlandtheater Annaberg im Erzgebirge wurde für die Spielzeit 1936/37 an das Theater der Stadt Koblenz am Rhein als Inspizient und Chargenspieler verpflichtet.

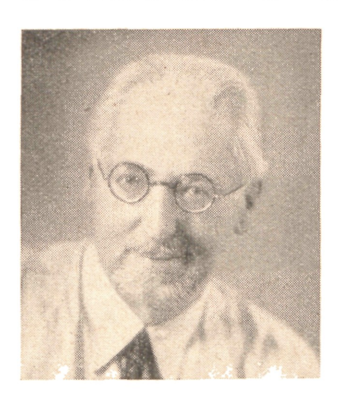
Reinhold Kreideweiß wurde als Oberspielleiter an die Deutsche Musikbühne in Berlin verpflichtet.

„Richelieu" von Paul Josef Cremers, dessen neue Komödie „Das Gastmahl der Götter" in Düsseldorf uraufgeführt wird (süddeutsche Erstaufführung Bad. Staatstheater Karlsruhe), wird in der Spielzeit 1936/37 u. a. über folgende Bühnen gehen: Bielefelde, Dortmund, Hamburg (Thalia-Theater), Köln am Rhein, Mannheim.

Die Volksoper in Berlin eröffnet am 15. September ihre neue Spielzeit und wird in den ersten Monaten folgende Werke in völliger Neuinszenierung herausbringen: Wagner: „Lohengrin", Puccini: „Bohème", Lortzing: „Undine", Mozart: „Entführung aus dem Serail", Humperdinck: „Königskinder". Auber: „Fra Diavolo", Verdi: „Othello", Mascagni: „Cavalleria rusticana", Leoncavallo: „Bajazzo".

50. Bühnenjubiläum Otto Eggerths

Am 18. August 1936 beging der bekannte Darsteller im Fach des Heldenvaters, Otto Eggerth, sein 50. Bühnenjubiläum. Eggerth wurde an diesem Tage 70 Jahre alt. 50 Jahre ist er Mitglied der Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen (jetzt Fachschaft Bühne) und zehn Jahre Sprecher im Berliner Rundfunk.



Mit 19 Jahren ging Otto Eggerth zum Theater. Von München kam der junge Schauspieler an das Stadttheater in Augsburg, von wo ihn Luise Dumont an das Hoftheater nach Stuttgart brachte. Fünf Jahre danach kam er an das Hoftheater nach Dresden, wo er 15 Jahre blieb. Darauf spielte er zehn Jahre am Kölner Schauspielhaus und später an fast allen Berliner Bühnen. Den älteren Berliner Theaterbesuchern ist er noch lebendig in der Erinnerung als Christoph Rott in „Glaube und Heimat".

Ungezählte Ehren wurden ihm in Stuttgart, Dresden und Köln als Darsteller vieler Titelrollen vom König Lear und Wallenstein bis zu Borkmann und dem Meineidbauer zuteil.

Leo Tischler, Oberspielleiter und Charakterkomiker, wurde für die Spielzeit 1936/37 an die bayerische Landesbühne München verpflichtet.

Infolge Raummangels konnten in diesem Heft der „Bühne" viele kleine Theaternachrichten keine Aufnahme finden; wir werden sie in der Nummer vom 15. September bringen.

Amtliche Mitteilungen der Reichstheaterkammer

Der Präsident der Reichstheaterkammer

Berlin W 62, Keithstraße 11 — Fernsprecher: Sammelnummer B 5 9406

Zur Anordnung Nr. 56

„Im Hinblick auf die Anordnung Nr. 56 — abgedruckt in der „Bühne", Doppelheft August 1936, Seite 499 — weise ich auf folgendes hin:

Wenn im zweiten Absatz der Ziffer 2a gesagt ist, daß den Organisationen, die Mietkarten vermitteln, zur Deckung ihrer Unkosten ein Nachlaß bis zu 10 Prozent des Kassenpreises gewährt werden darf, so ist damit eindeutig festgelegt, daß die Entscheidung über die Höhe des Nachlasses allein in den Händen des Theaterleiters liegt. Mit der Erwähnung der 10 Prozent ist die oberste Grenze des Nachlasses festgesetzt. Es ist wünschenswert, die Unkosten so gering wie möglich zu gestalten. Die wirklich entstandenen Unkosten sollen den Organisationen ersetzt werden. Jeder Zwischenverdienst soll unterbleiben.

Die für die Berliner Abonnementsbüros und Theaterkartenhändler geltenden Sonderbestimmungen vom 21. Dezember 1934 bleiben nach wie vor gültig in Gestalt der Anordnungen Nr. 36 und 37."

Berlin, den 15. August 1936.

Im Auftrage: gez. A. E. Frauenfeld.

Betrifft: Arbeitsausschüsse

Ich habe Veranlassung, auf folgende Abschnitte meiner Dienstanweisung für die Amtswalter der Fachschaft Bühne in der Reichstheaterkammer (vom 11. Oktober 1935) erneut hinzuweisen.

a) Obleute: „Der Obmann wird nach Anhörung des Bühnenleiters von dem zuständigen Landesleiter der Reichstheaterkammer in Vorschlag gebracht und seine Ernennung durch den Leiter der Fachschaft Bühne vollzogen." D. h.: Der Landesleiter bestimmt von sich aus (im Einvernehmen mit dem betreffenden Bühnenleiter, aber ohne dessen „Vorschläge" zu erbitten!) den Obmann. Bei schriftlich begründeter Ablehnung von seiten des Bühnenleiters bestimmt der Landesleiter, falls er die Ablehnung anerkennt, einen neuen Obmann. Im Zweifelsfalle entscheidet der Leiter der Fachschaft Bühne.

b) Zusammensetzung der Arbeitsausschüsse: „Der Obmann der Fachschaft Bühne an einem Theater hat sich aus den Vertretern der einzelnen Fachgruppen einen Arbeitsausschuß zusammenzustellen." D. h.: Primär soll jede Fachgruppe mit (mindestens) einem ihr angehörigen Mitglied im Arbeitsausschuß vertreten sein! Die Verteilung der einzelnen Aemter (Obmannstellvertreter, Schriftführer, Kassenwart, Vertrauensdame) auf die Mitglieder des Arbeitsausschusses erfolgt sekundär nach den auf S. 2/3 der oben erwähnten Dienstanweisung angeführten Beispielen.

Ich bitte, in Zukunft nach diesen Richtlinien zu verfahren.

Berlin, den 10. August 1936.

Der Präsident der Reichstheaterkammer.

I. A.: gez. A. E. Frauenfeld.

Mitgliedschaft zur Reichstheaterkammer ist Voraussetzung für Engagementsverhandlung

Die Theaterleiter werden hiermit noch einmal ernstlich darauf hingewiesen, in Engagementsverhandlungen nicht eher einzutreten, bis der betreffende Verhandlungspartner durch Vorlage seines Mitgliedsbuches der zuständigen Fachgruppe und Fachschaft seine Mitgliedschaft zur Reichstheaterkammer nachgewiesen hat. Gegen einen Theaterleiter, der gegen diese Bestimmung verstieß, faßte die Reichstheaterkammer am 13. August 1936 folgenden

Beschluß

B/W B. 86

Berlin, 13. August 1936

Auf Grund des § 28 Ziffer 2 der ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 wird hiermit gegen den Leiter des X-Theaters in Y, Herrn A, eine Ordnungsstrafe von

einhundert Reichsmark

festgesetzt.

Gründe:

Nach § 4 der ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 dürfen bei der Wiedergabe von Kulturgut nur Personen mitwirken, die Mitglieder der für ihre Tätigkeit zuständigen Einzelkammer sind. Auf Grund dieser Bestimmung enthält die unter dem 10. 7. 1936 für das X-Theater in Y erteilte Zulassung die Auflage, daß die bei den Aufführungen Mitwirkenden in der zuständigen Fachgruppe der Fachschaft Bühne organisiert sein müssen. Anderen Personen ist jede Mitwirkung untersagt. Die Befreiungsvorschrift des § 9 der genannten Verordnung ist auf Fälle geringfügiger oder gelegentlicher Ausübung einer in § 4 bestimmten Tätigkeit beschränkt und kommt deshalb im vorliegenden Falle nicht zur Anwendung, da es sich bei dem X-Theater in Y um die Veranstaltung von ständigen Theateraufführungen handelt.

Ein von der Reichstheaterkammer zugelassener Theaterleiter darf also nicht mit Personen abschließen, die diese Mitgliedschaft zur Reichstheaterkammer nicht durch Vorlage des Ausweises unter Beweis stellen können. Ein Theaterleiter darf Engagementsverhandlungen überhaupt erst beginnen, wenn ihm der Nachweis der Mitgliedschaft zur Reichstheaterkammer durch den Bewerber erbracht wird.

Unbestritten hat Herr A mit Fräulein B, die die Mitgliedschaft zur Reichstheaterkammer nicht besessen hatte, verhandelt, und mit ihr einen Engagementsvertrag abgeschlossen. Der Einwand des Theaterleiters, er hätte Fräulein B darauf hingewiesen, nachträglich die Mitgliedschaft zur Reichstheaterkammer zu erwerben, ist unbegründet. Die Mitgliedschaft zur Reichstheaterkammer ist Voraussetzung für die Einleitung von Engagementsverhandlungen.

Da Herr A gegen die Anordnung der Reichstheaterkammer verstoßen hat, rechtfertigt sich die Verfügung einer Ordnungsstrafe. Die Höhe der Strafe erscheint angemessen. Der Betrag von 100 Reichsmark ist binnen einer Woche an die Reichstheaterkammer zu zahlen.

Im Auftrage:

gez. A. E. Frauenfeld

Abkommen zwischen Reichsleiter Rosenberg und Reichsjugendführer v. Schirach

betr. Organisation des Theaterbesuchs

Die Organisation des Theaterbesuchs für Jugendliche wird nach einem Abkommen zwischen Reichsleiter Alfred Rosenberg und Reichsjugendführer Baldur von Schirach in Zukunft einzig durch die Hitler-Jugend erfolgen. Die Verbindung mit den einzelnen Theaterleitern wird durch die Kulturabteilungsleiter der HJ-Gebiete aufgenommen.

Mitteilungen der Fachschaft Bühne

Fachgruppe 1

Arbeitsbuch

Durch die Fünfte Verordnung zur Durchführung des Gesetzes über die Einführung eines Arbeitsbuches vom 7. August 1936 hat der Reichsarbeitsminister bestimmt, daß nach dem 1. September 1936 kein Arbeiter oder Angestellter mehr ohne Arbeitsbuch beschäftigt werden darf, es sei denn, daß die fest vereinbarte Vergütung den Betrag von monatlich RM 1000,— übersteigt. Wer entgegen dieser Vorschrift einen Arbeiter oder Angestellten beschäftigt oder sich als Arbeiter oder Angestellter beschäftigen läßt, wird nach § 4 des Gesetzes über die Einführung eines Arbeitsbuches mit Geldstrafe bis zu RM 150,— oder mit Haft bestraft. Diese Vorschrift gilt für alle Bühnenmitglieder. Es wird jedoch erneut darauf hingewiesen, daß nur Bühnenmitglieder beschäftigt werden dürfen, die außer dem Arbeitsbuch auch im Besitze des Mitgliedsbuches der Fachschaft Bühne sind. Auch Intendanten und Direktoren, die sich im Angestelltenverhältnis befinden und deren fest vereinbartes Diensteinkommen monatlich nicht mehr als RM 1000,— beträgt, müssen bei ihrem Arbeitsamt ein Arbeitsbuch beantragen.

1. Allgemeine Aenderungen:

Der bayerische Staatsminister des Innern und Gauleiter Adolf Wagner hat die mit Wirkung vom 15. August 1936 im bayerischen Staatsministerium des Innern ins Leben gerufene Abteilung für das Theaterwesen dem Generalintendanten der Bayerischen Staatstheater, Oskar **Walleck**, übertragen, der die Dienstbezeichnung „Leiter der Obersten Theaterbehörde in Bayern" führt. Gleichzeitig hat Generalintendant Walleck den Vorsitz im Aufsichtsrat der „Bayerischen Landesbühne" und die Vertretung des Landes Bayern im Verwaltungsausschuß des Landestheaters Coburg sowie in der Versorgungsanstalt deutscher Bühnen übernommen.

Die künstlerische Leitung der **Bayerischen Landesbühne** (München) hat der Schauspieldirektor der Bayerischen Staatstheater **Friedrich Forster** (an Stelle des Schauspieldirektors Hans Schlenk, jetzt Generalintendant des Landestheaters Oldenburg) übernommen.

Laut Beschluß des Verwaltungsrats der Bäder- und Kurverwaltung Baden-Baden ist das dortige Theater in **„Schauspiele Baden-Baden"** umbenannt worden.

Nach Angliederung eines Kammerspielhauses trägt das Stadttheater Freiburg i. B. jetzt den Namen **„Städtische Bühnen Freiburg i. Br. (Großes Haus und Kammerspiele)"**.

Zum Intendanten der **Städtischen Bühnen Leipzig** (Altes und Neues Theater) wurde der bisherige Operndirektor Hans **Schüler** ernannt. Als sein Stellvertreter und Schauspieldirektor wurde Paul **Smolny** berufen.

Zum Intendanten des **Landestheaters Meiningen** wurde **Dr. Rolf Prasch** (an Stelle des Intendanten Egon Schmid) ernannt.

Zum Intendanten des Stadttheaters **Oberhausen** wurde **Curt Gerdes** (an Stelle des Intendanten Heinrich Voigt) ernannt.

Zum Intendanten des Nordmark-Landestheaters **Schleswig** wurde **Paul Kollwitz** (an Stelle des Intendanten Bruno Schoenfeld) ernannt.

Rechtsträger der **Mitteldeutschen Freilichtbühne Halle an der Saale** ist der künstlerische Leiter **Erich Rost** (nicht — wie in Heft 14/15 mitgeteilt — die Mitteldeutsche Freilichtbühne e. V.). Zulassung erhielt Erich Rost.

2. Neuaufnahmen:

Freilichtbühnen.

Stadt Berlin, vertreten durch den Oberbürgermeister, der sich seinerseits durch den Bürgermeister des Bezirksamts Köpenick vertreten läßt, für das **Naturtheater Friedrichshagen.** Künstlerischer Leiter: **Fritz Wendel.**

Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele e. V., Berlin W 8, Kronenstraße 7, für die **Reichsfestspiele Heidelberg.** Künstlerischer Leiter: **Ingolf Kuntze.**

Verein für Heimatkunde und Verkehr e. V. Dinslaken, vertreten durch den ersten Vorsitzenden **Rottebaum,** für das **Burgtheater Dinslaken.** (Zulassung erhielt der Verein für Heimatkunde und Verkehr e. V. Dinslaken.)

Joel-Gemeinde e. V. Suhl i. Th., vertreten durch Dr. Julius **Kober.** (Zulassung erhielt die Joel-Gemeinde e. V. Suhl i. Th.)

Spielgemeinschaft der Freilichtbühne Waldbröl. (Zulassung erhielt die Spielgemeinschaft der Freilichtbühne Waldbröl.)

Sauerländischer Gebirgs- und Verkehrsverein Abt. Wickede in Wickede (Ruhr), für die **Naturbühne Wickede.** (Zulassung erhielt der Sauerländische Gebirgs- und Verkehrsverein Abt. Wickede.)

Carl Cofflet, Gelsenkirchen, Waldstraße 5, für die **Freilichtbühne Wattenscheid.** (Zulassung erhielt Carl Cofflet.)

Intendant Egon Schmid, Freilichtspiele in Wunsiedel, Rudolstadt und Weißenburg. (Zulassung für Wunsiedel und Rudolstadt erhielt Intendant Schmid, für Weißenburg der Verkehrsverein Weißenburg e. V.)

3. In die Fachgruppe 1b aufgenommen:

Dr. Franz Hoß, Leiter des Westfälischen Landestheaters e. V., Paderborn. Anschrift: Bochum, Friedrich-Lueg-Haus.

Verwaltungsdirektor Paul Gerhard Schwarz, Schleswig, Nordmark-Landestheater.

Frau Liesel Riegel, Stadttheater Bamberg.

4. Zu den inaktiven Mitgliedern der Fachgruppe 1b übergetreten:

Intendant Eugen Keller, z. Z. Basel, Wilhelm-Hiß-Str. 7, bei Architekt Schwarz.

Intendant Bruno Schoenfeld, Schleswig, Stadtweg 89.

Intendant Theo A. Werner, Berlin-Charlottenburg 2, Kantstraße 11.

5. Zur Fachgruppe 2 umgeschrieben:

Intendant Francesco Sioli, Städt. Schauspielhaus Köln.

6. Ausgeschieden:

Direktoren Jürgen v. Alten und Johannes Maaß, Schiller-Theater Berlin-Charlottenburg.

Direktoren Adolf Wießner und Edy Kurt, Sommerspielzeit im Liebich-Theater Breslau.

Professor Dr. Jos. Ludwig Fischer, München (inaktives Mitglied).

Intendant Heinrich Pfaff, Fürsteneck bei Oberkirch (inaktives Mitglied).

7. Neuanmeldung:

Heinz Beck, Gastspieldirektion, München 38, Dall'Armistraße 17. (Zulassung ist beantragt.)

8. Laufende Aufnahmemeldungen:

(Die Aufnahmen konnten noch nicht erfolgen, weil einzelne Voraussetzungen für die Aufnahme nicht erfüllt sind.)

Direktor Joseph Meth, Meths Bauerntheater, Bad Reichenhall und Gastspielunternehmen. (Zulassung erhielt Dir. Meth.) (Wiederaufnahmemeldung Heft 16 der „Deutschen Bühne" vom 11. Dezember 1933.)

Frau Madeleine Lüders, Hamburg, Agnesstraße 28. (Aufnahmemeldung Heft 10 der „Deutschen Bühne" vom 15. August 1935.)

Spielpläne, Programmhefte, Ankündigungen.

Alle Einsendungen von Bühnenspielplänen, Programmheften, Ankündigungen, Werbeschriften usw. sind ausschließlich an die Reichstheaterkammer, Abt. V, z. Hd. des Leiters v. Niessen, zu richten. Die Sendungen sollen folgende Anschrift tragen:

An die Reichstheaterkammer (Abt. V v. N.),
Berlin W 62, Keithstraße 11.

Von einer weiteren Zusendung des genannten Materials an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ist daher Abstand zu nehmen.

Statt dessen soll mit Wirkung ab Beginn der Spielzeit 1936/37 der **Reichstheaterkammer Abt.** V (v. N.), Berlin W 62, Keithstraße 11, regelmäßig am 1. jeden Monats **der Spielplanentwurf für den betreffenden Monat in zwei Exemplaren** eingesandt werden.

Der Spielplan-Entwurf muß sämtliche in dem betr. Monat in Aussicht genommenen Vorstellungen enthalten.

Sterbegeldversicherung.

Die Beiträge zur Sterbegeldversicherung beim „Nordstern" sind spätestens bis zum 10. jeden Monats an die Dresdner Bank, Depositenkasse 52, Konto Nr. 25 040, Postscheckamt Berlin, zu zahlen. Rückstände sind postwendend auszugleichen, weil sonst die Leistung im Sterbefall gefährdet ist.

Fachgruppe 3

In letzter Zeit häufen sich die Fälle, daß bei Bewerbungen usw. Bezeichnungen wie **„Vom Stadttheater X", „Vom Schauspielhaus Y"** u. a. auch von Mitgliedern angewandt werden, die den betreffenden Bühnen gar nicht (mehr) angehören.

Ich weise darauf hin, daß solche Zusätze — zumal, wenn das Vertragsverhältnis bereits erloschen ist — **unzulässig** sind.

Der Leiter der Fachgruppe 3:
gez. Petersz.

Fachgruppe 9

Mikrophon-Ausweis

Zur Antragstellung bei der Reichsrundfunkkammer Abteilung IV, Berlin SW 11, Anhalter Straße 12, betreffend Uebersendung des Mikrophonausweises, ist nur berechtigt, wer

1. die Mikrophonprüfung bei einem Reichssender **bestanden** und darüber vom zuständigen Prüfungskommissar den Prüfungsbescheid zugestellt erhalten,
2. in der vorgeschriebenen Form der obenbezeichneten Abteilung der Reichsrundfunkkammer den Nachweis über die Mitgliedschaft zu einer Einzelkammer bzw. der zuständigen Fachschaft und Fachgruppe (hier also **Fachgruppe 9**) und gleichzeitig die vorgeschriebene Bescheinigung über den Nachweis der arischen Abstammung erbracht hat,
3. vom zuständigen Prüfungskommissar des Präsidenten der Reichsrundfunkkammer dazu **aufgefordert** wurde.

Erst dann soll die Einsendung der Lichtbilder erfolgen!

Der Leiter der Fachgruppe 9:
gez. Petersz.

Mitteilungen der Abteilung V

Diese Rubrik gibt regelmäßig Hinweise auf bevorstehende und stattgefundene Ur- und Erstaufführungen, sowie Neuerscheinungen. Einsendungen sind zu richten an Abt. V der Reichstheaterkammer unter genauer Angabe des Werktitels, Komponisten, Textdichters, Verlegers und Aufführungstermins.

„Kinderlied"
Ballett-Pantomime von Benno von Arent, Musik von Kurt Stiebitz, Werk 48. Selbstverlag des Komponisten (Berlin-Charlottenburg, Königin-Elisabeth-Str. 44).
Uraufführung: Deutsches Opernhaus Berlin, 5. Dezember 1936.

„Der Bettler Namenlos"
Oper in drei Akten von Robert Heger. Verlag: Universal Edition, Wien.
Erstaufführung: Städtisches Opernhaus Nürnberg.

„Notre Dame"
Romantische Oper in zwei Aufzügen nach dem gleichnamigen Roman des Viktor Hugo von Leopold Wilk und Franz Schmidt. Musik von Franz Schmidt. Verlag: Dreimasken-Musik, Berlin.
Erstaufführung: Oberschl. Landestheater Beuthen.

„Beatrice"
Oper in fünf Aufzügen nach Schillers „Braut von Messina" von Hermann Henrich. Selbstverlag des Komponisten (Berlin-Kohlhasenbrück, Königsweg 320).
Erstaufführung: Badisches Staatstheater Karlsruhe.

„Der Künstler und die Nachtigall"
Volksoper in drei Aufzügen von Ernst Heinrich Bethge, Musik von Hans Albert Mattausch. Selbstverlag des Komponisten (Berlin-Siemensstadt, Jungfernheideweg 14).
Uraufführung: Grenzlandtheater Görlitz.

„Madame Lieselott"
Oper in drei Akten von Franz Clemens und Paul Ginthum, Musik von Ottmar Gerster. Verlag: B. Schott Söhne, Mainz.
Erstaufführung: Stadttheater Münster.

„Wenn die Zarin lächelt"
Operette in drei Akten von Clemens Schmalstich. Crescendo-Theaterverlag, Berlin.
Uraufführung: Deutsches Opernhaus Berlin. 24. Oktober 1936.

„Die Dorothee"
Operette in drei Akten von Hermann Hermecke. Musik von Arno Vetterling. Verlag: Deutscher Bühnenvertrieb im Zentralverlag der NSDAP, Berlin.
Erstaufführung: Städtische Bühnen Magdeburg.

„Tobias Wunderlich"
Oper in sechs Bildern nach dem Schauspiel von H. H. Ortner von Ludwig Andersen. Musik von Joseph Haas Verlag: B. Schott Söhne, Mainz.
Uraufführung: Staatstheater Kassel.
Erstaufführung: Stadttheater Münster.

„Magnus Fahlander"
Oper in drei Akten von Fritz von Borries. Selbstverlag des Komponisten (Berlin-Charlottenburg, Goethestr. 9).
Neuerscheinung.

„Die Nachtigall"
Märchenoper in vier Aufzügen, nach dem gleichnamigen Märchen von Andersen (Textdichter Gahlbeck), Musik von Alfred Irmler. Selbstverlag des Komponisten (Berlin-Steglitz, Am Fenn 12).
Neuerscheinung.

„Des Teufels Pergament"
Komische Oper in zwei Akten von Arthur Ostermann, Musik von Alfred Schattmann (Ambach am Starnberger See).

„Der Vormund wider Willen"
Musikalische Komödie in drei Aufzügen nach Emanuel Geibels Prosa-Lustspiel „Meister Andrea" von A. Pache, Musik von Joseph Lederer. Selbstverlag des Komponisten (Dresden, Elisenstraße 6).
Uraufführung: Reichssender Leipzig, 17. September 1936.

„Don Juans letztes Abenteuer"
Oper in drei Akten von Otto Anthes, Musik von Paul Graener. Verlag: Universal-Edition.
Erstaufführung: Bergische Bühne Remscheid-Solingen, Reichssender München.

„Der Tag im Licht"
Oper von Hans Grimm. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.
Erstaufführung: Stadttheater Kiel.

„Schirin und Gertraude"
Oper von Paul Graener. Verlag: Universal-Edition.
Erstaufführung: Stadttheater Kiel, Staatsoper Berlin.

„Der Bärenhäuter"
Oper von Siegfried Wagner.
Erstaufführung: Stadttheater Augsburg.

„Prinz Caramo oder das Fischerstechen"
Oper in drei Akten von Albert Lortzing. Bearbeitung von Georg Richard Kruse. Selbstverlag des Bearbeiters (Berlin-Lichterfelde, Troppauer Straße 27).
Uraufführung: Nationaltheater Mannheim.

„Der Campiello"
Musikalisches Lustspiel in drei Aufzügen aus dem altvenezianischen Straßenleben von Carlo Goldoni. Bearbeitung von Mario Ghisalberti. Musik von Ermanno Wolf-Ferrari. Deutsche Uebersetzung vom Komponisten und Fr. L. Friedl. Verlag: G. Ricordi, Leipzig.
Erstaufführung: Deutsches Opernhaus Charlottenburg, Hessisches Landestheater Darmstadt, Preußisches Staatstheater Kassel.

„Das Wahrzeichen"
Komische Oper in drei Akten von E. Rittelbusch. Musik von Dr. Bodo Wolf. Verlag: Bote u. Bock, Berlin.
Erstaufführung: Städtische Bühnen, Essen.

„Das Fest in Budapest"
Heroische Oper in drei Aufzügen von Cuno Graf von Hardenberg. Musik von Dr. Bodo Wolf. Selbstverlag des Komponisten (Frankfurt am Main, Braubachstraße 41).

„Der Sohn der Sonne"
Tragische Oper in drei Akten von Ingo Krauß, Musik von Max Peters. Selbstverlag des Komponisten (Hannover, Freytagstraße 17).

„Taras Bulba"
Oper in drei Akten frei nach Gogols gleichnamigem Roman von Johannes Kempffe. Musik von Ernst Richter. Selbstverlag des Komponisten (Dresden-N. 6, Bautzener Straße 63, I).
Erstaufführung: Grenzlandtheater Görlitz.

„Der Schmied von Marienburg"
Oper von Siegfried Wagner.
Erstaufführung: Staatsoper Berlin.

„Ingwelde"
Oper von Max von Schillings.
Erstaufführung: Staatsoper Berlin.

„Tranion" oder das Hausgespenst
Oper in zwei Aufzügen nach Plautus, Dichtung von Eberhard König, Musik von Ludwig Heß.
Uraufführung: Stadttheater Bonn.

„Die neugierigen Frauen"
Musikalische Komödie in drei Aufzügen, Text nach Goldoni von Dr. L. Sugano, Musik von Ermanno Wolf-Ferrari.
Erstaufführung: Stadttheater Augsburg, Friedrichtheater Dessau.

„Die vier Grobiane"
Musikalisches Lustspiel in drei Aufzügen, Text nach Goldoni von G. Pizzolato, Musik von Ermanno Wolf-Ferrari.
Erstaufführung: Staatsoper Berlin, Stadttheater Bielefeld, Städtische Bühnen Frankfurt.

„Titus"
Oper in zwei Akten von W. A. Mozart, Bearbeitung von Willy Meckbach.
Erstaufführung: Stadttheater Nürnberg.

„Kleider machen Leute"
Oper in drei Akten nach Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle von Josef Suder. Selbstverlag des Komponisten. (Pasing bei München, Exterstraße 24).
Neuerscheinung.

Mitteilungen des Bühnennachweises

Vermittlungsstelle Köln

Der Bühnennachweis hat die Räume seiner Vermittlungsstelle in Köln aufgegeben und für seinen Betrieb geeignetere gemietet. Die Anschrift lautet ab 5. August 1936: Bühnennachweis, Vermittlungsstelle Köln, Köln am Rhein, Habsburger Ring 1, Fernruf: Sammelnummer 214041.

Leistungsnachweis für Anfänger

Der Leistungsnachweis für Anfänger der Kunstgattungen Oper, Schauspiel, Singchor und Tanz, die ihre Ausbildung abgeschlossen haben und in die Fachschaft Bühne aufgenommen werden wollen, wird in der Zeit vom 24. August bis Mitte September in Berlin und bei den Zweigstellen des Bühnennachweises in Frankfurt am Main, Köln, München und Breslau sowie bei den Beratungsstellen der Reichstheaterkammer in Dresden, Hamburg, Königsberg, Leipzig, Stuttgart und Weimar von den Fachausschüssen der Kammer entgegengenommen. Die Anmeldung hat bei den obengenannten Stellen zu erfolgen, für Berlin bei der Zentrale des Bühnennachweises, Berlin W 9, Potsdamer Straße 4. Die Wahl des Ortes, an dem ein Anfänger den Leistungsnachweis erbringen will, ist freigestellt.

Deutsches Bühnenjahrbuch 1936.

Veränderungen und Berichtigungen.

Berlin XII (Kurfürstendammtheater): Die auf Seite 228 veröffentlichte Telephon-Nummer J 1 Bismarck 1400 ist an einen anderen Privatteilnehmer übergegangen.

Deutsches Bühnenjahrbuch 1937 (48. Jhrg.)

Die Arbeitsausschüsse der Fachschaft Bühne an den Sommerbühnen werden ersucht, durch Rückfrage bei der Bühnenleitung festzustellen, ob die von uns versandten Fragebogen für das nächste Bühnenjahrbuch ausgefüllt und an uns zurückgesandt worden sind. Wo dies noch nicht geschehen ist, bitten wir die Absendung unverzüglich zu veranlassen.

Um Druckfehler zu vermeiden, empfehlen wir, die Fragebogen mit der Schreibmaschine ausfüllen zu lassen.

Die ausgefüllten Personalbogen müssen von der Bühnenleitung und dem Arbeitsausschuß verantwortlich unterzeichnet sein.

Endtermin für Rücksendung: 10. September d. J.

Die Schriftleitung des Deutschen Bühnenjahrbuches,
Berlin W 62, Keithstr. 11 (Tel. B 5 Barbarossa 9401).

Rudolf Krasa †

Die älteren Berliner Opernbesucher werden sich an den Sänger Rudolf Krasa noch erinnern, der jahrzehntelang einer der bekanntesten Künstler der Berliner Königlichen und späteren Staatsoper war. Er ist jetzt im Alter von 77 Jahren gestorben. Sein wohlklingender, kraftvoller Baß und seine vielseitigen darstellerischen Mittel befähigten ihn für eine erstaunliche Menge großer und mittlerer Rollen, in denen er die verschiedensten Stile beherrschte. So trat er besonders als Alberich, Beckmesser und König Heinrich hervor. 1927 ging er dann in den Ruhestand, und noch zwei Jahre später, anläßlich seines 70. Geburtstages vereinigten sich die Generalintendanz, seine künstlerischen Kollegen, der Opernchor und das Personal zu einer ehrenden Feier.

Arthur Wedlich †

Am 4. Juni verschied in Leipzig nach längerer Krankheit im Alter von 68 Jahren der Schauspieler Arthur Wedlich. Der Verstorbene war von 1905 bis 1918 Mitglied der Leipziger Städtischen Bühnen. In den letzten Jahren, dort auch noch oft aushilfsweise verpflichtet, war er besonders am Reichssender Leipzig tätig.

Dietrich v. Oppen †

Nach schwerer Krankheit verstarb am 10. August im 46. Lebensjahre der Schauspieler der Leipziger Städtischen Bühnen Dietrich v. Oppen. Für seine Kameraden und die Leipziger Theaterfreunde bedeutete die Nachricht vom Ableben dieses Künstlers eine schmerzliche Ueberraschung. Er war als Charakterdarsteller ein Menschengestalter von außergewöhnlichem Können und gehörte zu den stärksten Stützen des städtischen Schauspiel-Ensembles. Die Presse würdigte seine Verdienste in langen Nachrufen. Am 12. August gaben seine Kameraden ihm das letzte Geleit. Stadtrat Hauptmann, als Vertreter der Stadt, Intendant Dr. Schüler und Obmann Mößner sprachen Abschiedsworte.

Lutz Bossemeyer-Sanden †

Am 25. Juni 1936 verstarb an den Folgen einer Operation im Alter von 35 Jahren der Schauspieler Lutz Bossemeyer-Sanden. Während der letzten Jahre war er an den Stadttheatern Landsberg a. d. W. und Bielefeld tätig. Seine Kameraden von der Fachschaft Bühne gaben ihm das letzte Geleit.

Verlag: Neuer Theaterverlag GmbH, Berlin W 30, Bayerischer Platz 2. Druck: Buch- und Tiefdruck GmbH, Berlin SW 19. Verantwortlich für den Hauptteil: Dr. Hans Knudsen, Berlin-Steglitz; für die Theaternachrichten und den amtlichen Teil: Heinz Kuntze, Berlin-Charlottenburg; für den Anzeigenteil: Dr. W. Lenk, Berlin-Schöneberg. Auflage dieser Nummer: 21 000. Zurzeit gültige Preisliste Nr. 2 (gültig ab 1. Mai).

THEATERKUNST G.m.b.H.

BERLIN N54
Schwedter Strasse 9
Tel. D4 Humboldt 1155

KOSTÜME
FÜR THEATER UND FILM
ANFERTIGUNG—VERLEIH

Gegründet 1794



Fernruf: E2, Kupfergraben 07 90
Drahtwort: Theatergeorge, Berlin

Theater / Horizont -Leinen

Schleiernessel U 80 / Nessel / Tüll / Schirting
Hornglas / Vorhangplüsch / Laubgaze
Moos-, Sand-, Gras-, doppelseitige Haargarn-Teppiche
Übernahme sämtlicher Näharbeiten

Chr. George, Berlin C 2, Brüderstr. 2

Hartungs Künstlerkarte

Berlin-Wilmersdorf
Kaiserplatz 7
Tel. H7 Wilmersdorf 0262

Die beliebte Filmkarte im üblichen Farbton

Karten: Stück 25 50 100 — RM. 8,- 9,50 12,50
Bilder: Stück 50 100 — 18×24 RM 20,– 28,50 — 3–4 Arbeitstage

3 Ausstellbilder 18×24 RM 6,—. Grössere Auflage auf Anfrage. Besteller haftet für das Reproduktionsrecht. Alle Preise inkl. Schrift.

Imitphoto-Postkarten Stück 500 1000 — RM 17,— 22,— — 18—25 Arbeitstage

Erfüllungsort: Berlin-Wilmersdorf

TRIKOTS
Strümpfe, Wattons usw. liefert schnell, gut und billig
Spez.-Bühnentrik.-Fabr.
Ferd. SCHRECK, Zeulenroda/Th.
Postfach 4 — Fernsprecher 219

TRIKOTS u. WATTONS
liefert preiswert (Preisliste gratis)
ERNST SEIFERT
Berlin SW 61, Belle-Alliance-Str. 66 I. Etage
(U-Bahn Kreuzberg) Telefon: F 6 Baerwald 91 90
Maß-Anfertigung und Lager



BÜHNEN-NACHWEIS

Die einzige Vermittlungsstelle für Bühne, Chor und Tanz

BERLIN W9
Potsdamer Strasse 4 u. 5

Telegramm-Adresse: Bühnennachweis Berlin
Fernsprecher: Sammelnummer B2 Lützow 7831
Postscheck-Konto: Berlin Nr. 4360

VERMITTLUNGSSTELLEN:

Frankfurt a. Main
Marienstrasse 17
Fernruf: 32144/45

Köln a. Rhein
Haus Baums am Dom
Fernruf: 228533/34

München
Herzog-Rudolf-Strasse 33
Fernruf: 23200

Breslau 2
Tauentzienstrasse 58
Fernruf: 28744/45

Normal- (Dienst-) Vertragsformulare sind nur durch den „Bühnennachweis" zu beziehen

Agenten im Ausland dürfen innerhalb Deutschlands nicht vermitteln.

Rundhorizont-Leinen 500 cm breit
ohne Naht, qm 3.95 M, extra starke Qualität, Oro, Laucha / Unstrut

FOTO
vervielfält. i. 2-3 Tagen 50 St. 5 M., 100 St. 7 M. Namendruck 1 M. A. Herkner, Stuttgart N, Königstr. 54b. Liste fr.



Nasen-, Ohren-, Gesicht- u. Brust-Plastik
Runzlige Unterlidsäcke werden in 4 Tagen spurlos beseitigt.

Bewährte chirurgische Methoden v. Adelheim
Juli bis Sept. Sprechstunden auch in Baden-Baden
Kosmetologisches Institut,
Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstrasse 21.
Jll. Broschüre „Moderne Kosmetik" M. 1,— (Briefmk.)

Reizende **Wiener Gesangs- und Tanzsoubrette** wünscht sich Engagement an deutschem Stadttheater, Angebote unter **A 291** an die Zeitschrift „Die Bühne"

Junge Kostümbildnerin (Gewandabt.)
eigenschöpferische Begabung für Entwurf, Schneidern (Gesellenpr.), firm in Kostümkunde, vierjährige künstler. und handwerkl. Ausbildung und drei Volontärjahre an Theater, sucht Stellung bei besch. Ansprüchen.
Angebote unter **A 306 an „Die Bühne"**

Singende komische Alte frei. Pg. mäßige Gage. Frau Josepha Weber, Ww. Hamburg, A. B. C. Nrt. 30III



Vor dem Schminken und nach dem Abschminken versäumen Sie nicht, Ihre Haut durch

Leichner Gesichtselixir

zu erfrischen.

Es belebt und reinigt die Haut und gibt Ihnen erhöhte Schaffensfreude. Probe kostenlos

L. LEICHNER
Berlin SW 68

Theaterfriseur
(mögl. mit Fundus) ab 16.9. gesucht. Angeb. m. Unterlagen Landestheater Schweidnitz

Perückenfundus
für Theaterzwecke zu kaufen gesucht. Angebote mit Preis und Verzeichnis an Landestheater Schweidnitz

Bürovorsteher
mit 12 jährig. Vorbildung als Sekretär und Bibliothekar an grösserem Stadttheater sucht sich zu verändern.
Angebote unter A304

Junger I. Theaterfriseur
mehrere Jahre praktisch an Bühne tätig, vertraut mit moderner Perückentechnik, Spezialität: moderne Frisuren, nur mit ersten Zeugnissen u. Referenzen, sucht sich per 1. September zu verändern. Eilzuschriften an **„Die Bühne"** unt. **A. 302.**

Theatermaler — Bühnenbildner
mit umfassender Kenntnis, erstklassig in Entwurf und Ausführung, sucht Stellung für 36/37, Gefl. Zuschriften unter **A 279** an „Die Bühne"

LEHRER für **SPRECH-, GESANGSTECHNIK,**
selbst Sänger, Sprecher, Begleiter, sucht Wirkungskreis. Offerten unter **A195** an „Die Bühne"

Charakterkomiker-Gesangskomiker. Individ. Besetz.— per nobel auch II. Fach an gute Bühne sucht noch Engagement: Ang. an Artur Georgi, Dresden N., Markgrafenstr. 16

Jugendl. (eventuell Komiker) frei ab 1. Septbr. Gute Bühnenfigur. Blond, langjähr. bühnentätig. Kurt Schmidt, Kronach/Oberfranken, Hindenburgplatz 4/Gareis.

Charakter-Held
jug. Heldenvater, père noble, klass. und mod., grosse repräsentative Erscheinung, 1,85 m, guter Sprecher mit schönem grossem Organ und junge

lyrische jugendliche Sängerin
mit grosser schöner Stimme, sehr musikalisch und spielbegabt, suchen gemeinsames Engag. an gutem Theater. Refer., Zeugnisse. Off. unter F. G. Dresden A. 24, postlg.

UNTERRICHTS-ANZEIGEN

In Kürze erscheint:

Die Sammelmappe der Reichstheaterkammer

Sammlung von

GESETZEN
VERORDNUNGEN
ANORDNUNGEN

Die im Din-Format erscheinende Sammelmappe wird alle das Theater (Fachschaften Bühne, Artistik, Tanz und Vereinigung der Bühnenverleger) betreffenden Gesetze, Verordnungen, Erlasse und Anordnungen mit ihren Erläuterungen und Ausführungsbestimmungen seit 1933 bis heute geordnet und registriert enthalten. Die einzelnen Blätter der Sammelmappe sind herausnehmbar, einseitig bedruckt und mit breitem Rande versehen. Die Mappe wird regelmäßig ergänzt und erhält von Zeit zu Zeit ein neues Inhaltsverzeichnis. Wer sie beziehen will, muß sie sofort bei der Pressestelle der Reichstheaterkammer, Berlin W62, Keithstrasse 11, bestellen.
Die Leinenmappe kostet (mit Patentverschluß und Aufdruck) 1,30 RM. (+ 50 Pf. Versandspesen), je 10 Druckseiten (Din-Format) kosten 15 Pf. (+ 5 Pf. Versandspesen). Mit der Mappe können sofort die ersten 80 Druckseiten der Sammlung geliefert werden, die also (8 · 15 =) 1,20 RM. kosten. Der Betrag von 3,– RM. (1,30 + 0,50 + 1,20) ist voraus auf das Postscheckkonto der Reichstheaterkammer Berlin Nr. 10079 zu überweisen. Der Postabschnitt hat die genaue Anschrift und den Vermerk „Sammelmappe" zu tragen.

BEZUGSQUELLEN-VERZEICHNIS

BAUERNTUCHE UND ROKOKOSEIDEN

A. Lederer, Berlin SW 68, Friedrichstrasse 2. F. A 7 Dönhoff 7087.

BELEUCHTUNG

Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft, Berlin NW 40, Alexanderufer 24. T. D 1 0014, Apparat 72. Spezialabt. für Bühnenbel. Eigene Vorführungsbühne.

Willy Hagedorn, Berlin SW 68, Alte Jakobstrasse 5. F. Dönhoff A 7 6646 (Sammelnummer), T. Mechanic.

Paul Heberlein, Berlin W 35, Lützowstr. 14, F. B 1 Kurfürst 3305.

BELEUCHTUNGSFOLIEN

Fr. A. Knop (vormals Graff & Knop), **Berlin N 31,** Rheinsberger Str. 13. F. D 4 Humboldt 8317. Farbengläser, farbige Gelatine und Cellone.

BLUMEN, KÜNSTLICHE

Max Dürfeldt & Co., Berlin O 27, Alexanderstr. 51. F. E 9 Friedrichshain 2823. Alte Theaterlieferanten, alles, was Blumen heisst.

BÜHNEN-TRIKOTS

H. W. Fülle, Zeulenroda i. Thür. Spezialfabrikation von Bühnentrikots.

Otto Fleischer, Berlin N 24, Elsässer Strasse 28, Fernsprecher: D 2 1231.

BÜHNENEINRICHTUNG

Märkische Maschinenfabrik, Berlin-Reinickendorf, Scharnweberstrasse 132. Fernsprecher: D 9 Reinickendorf 3616. T. Expansion.

Bernh. Haagen, Nachf. Otto Franke, Berlin SW 19, Wallstr. 25, T. A 6 1495

Richard Schulz, Berlin SO 36, Maybachufer 34-36. Ruf: Neukölln F 2 4800. Theaterleisten, **Bühnenfussboden** usw.

Maschinenfabrik Wiesbaden Akt.-Ges., Wiesbaden. Fernsprecher: 59611.

DEKORATIONEN

Herm. Böhm, Berlin SW 68, Alexandrinenstr. 127. T.: Dönh. A 7 7110. Jute, Nessel, Rupfen.

Max Dürfeldt & Co., Berlin O 27, siehe unter Blumen.

Hermann Brandt, Berlin SO 36, Lausitzer Strasse 9. T. F 8 Oberbaum 6631 u. F 2 Neukölln 6227.

Rheinische Werkstätten für Bühnenkunst Otto Müller, Bad Godesberg a. Rh., F. 2150. T. Bühnenmüller.

Franz Schulz, Theatermalerei, **Berlin N 58,** Pappelallee 25. Fernsprecher D 4 Humboldt 5597.

Emil Minuth & Co., Berlin W 35, Lützowstrasse 95, Fernspr. B 2 1996. Theatermalerei, Vorhänge, unverbrennliche Emico-Seiden.

Fritz Schulz, Theatermaler, **Berlin O 17,** Lange Strasse 60. Fernsprecher E 7 Weichsel 3575.

DRAHTSEILE

Heinrich Löffler, Berlin-Wilmersd., Uhlandstr. 138/139, F. H 6 0888.

FEDERSCHMUCK

E. Rohrlapper, Böhlitz-Ehrenberg b. Leipzig, Hindenburgstrasse 68, F. Leipzig 41651. T. Rohrlapper Böhlitz-Ehrenbg. b. Leipzig.

Jenny Wiebcke, Berlin N 54, Weinmeisterstrasse 7. T. D 2 9157. Straussfedern, Einfärbung nach jeder Farbenprobe

FEUERLÖSCHER

TOTAL Kom. Ges. Foerstner & Co., Berlin-Charlottenburg, Guerickestr. 21. Feuerlöscher f. alle Zwecke.

FÜR DIE BÜHNE

SIEMENS

Elektrische Beleuchtung
Elektrische Antriebe
für Bühnenmaschinen
Siemens-Schuckertwerke AG
Berlin-Siemensstadt
Fernspr.: Wilhelm C 4 0011, App. 2391

Theaterbeleuchtung liefert die Spezialfirma **Reiche & Vogel, Berlin SO 36,** Kottbusser Ufer 30, F. F 8 4260

HANFSEILE

Heinrich Löffler, Berlin-Wilmersd., Uhlandstr. 138/139, F. H 6 0888.

KLAVIERE

Ferd. Manthey, Berlin SO 36, Reichenberger Str. 125. T.: F 8 2023. Spez. **Kleine Bühnenklaviere**

Schiller Piano- und Flügelfabrik gegr. 1884, **Berlin C 54,** Rosenthaler Str. 5. D 1 7542, Mietpianos mit Vorkaufsrecht

KLAVIER-AUSZÜGE

Maximilian Müller, Musikalien-Vertrieb, Berlin W 57, Bülowstr. 38, Fernsprecher: B 7, Pallas 6716

KOSTÜME

Budzinski-Pruschinski, Berlin NW7, Schumannstrasse 16, Fernsprecher D 2 Weidendamm 9785.

Filmkostümhaus Willi Ernst, Verleih von Theaterkostümen und Uniformen, Berlin SO16, Köpenicker Strasse 55b. F.F7 Jannowitz 1314.

M. Kistenmacher, Berlin SW 68, Friedrichstrasse 44, F. A7 Dönhoff 1365. Kopfputz.

Friedrich Schott, Inh. Fr. Schott und E. Oelschläger, **Berlin N58,** Kastanienallee 26. F.D4 Humboldt 3539.

Otto Schulz, Berlin S 42 Oranienstr. 68, F. F7 4635

Deutsche Theater-Kostüm-Werkstätten, Inh. M. Timm / E. Kallenbach, Hamburg 36, Neuerwall 46, hptr., F. 343183 (auch Verleih)

KOSTÜM-ATELIERS

C. Prahl, Berlin SW68, Friedrichstrasse 29, F. A7 Dönhoff 2718.

J. Müller, Berlin SO 36, Kottbusser Strasse 13. T. Oberbaum F8 1941.

PERÜCKEN UND BÄRTE

Perücken-Atelier Waldemar Jabs GMBH, Berlin NW7, Schumannstr. 11. F. D 2 Weidendamm 2232.

Perücken-Kafka, Berlin-Neukölln, Berliner Str. 42, gegr. 1898. Tel.: Neukölln F2 8550.

Max Schories, Berlin SW 19, Prinzenstrasse 43. F. F 1 (Moritzplatz) 1802. Auch Verleih.

PROGRAMME

Max Beck Verlag G. m. b. H.
Leipzig C 1, Roßstraße 1/3
Tel. 18186, 26315 · Telegr. Beckverlag

PROJEKTION

Willy Hagedorn, Berlin SW68, Alte Jakobstrasse 5. F. Dönhoff A7 6646 (Sammelnummer), T. Mechanic.

PUDER UND SCHMINKE

W. Reichert GmbH., Berlin-Pankow, Berliner Str. 16. Seit 1884: Theater-Schminken-Fabrik. Augenbrauenstifte, Lippenstifte. Feinste Gesichtspuder, Puder compact. Vaseline, Abschminke.

REQUISITEN

Waffen-Knaak, Berlin SW68, Friedrichstr. 15, Fernsprecher A 7 2735 **Schusswaffen** — Munition

Frieda Hoppe, Charlottenburg 4, Sybelstr. 47, F. J6 Bleibtreu 1081

THEATERLEIHBIBLIOTHEK

Opern-Leihmateriale **Ed. Bote & G. Bock, G. m. b. H. Berlin W 8, Leipziger Strasse 37 A6 Merkur 6416**

Leihbücherei, Bühnenverlag Kühling & Güttner · Berlin SO16, Michaelkirchstrasse 24 a

Theaterverlag, Theaterleihbibliothek und Musikalien Emil Richter, Hamburg 36, Fernspr. Nr. 344356.

THEATERSCHUHE

Oscar Bürger, Berlin SW 68, Friedrichstr. 49, Telefon: A7 6853. Elegante Schuhe und Stiefel.

Otto Schulze, Theater-, Film- und Ballett-Schuhe, **Berlin SW 48,** Wilhelmstr. 21, F. A9 4262

W. Striska, Theaterschuh-Manufaktur, Berlin SW 61, Tempelhofer Ufer 1a, Fernspr. F 5 7662 oder A9 1662.

THEATERMÖBEL

Thofi-Möbel, Thomas & Fischer vorm. Staub & Dietrich, **Bln. SW29,** Gneisenaustr. 67. Fernsprecher F6 6272 und 1748.

Porte-Requisiten-Teppiche, Berlin O17, Lange Str. 24, Tel.: E9 2527

VERVIELFÄLTIGUNGEN

H. v. Althausen, **Vervielfältigungsdienst für Bühne u. Film, Berlin-Halensee,** Nestorstr. 16, Tel.: J7 3219

Buchform-Manuskripte zu niedrigsten Tagespreisen. Garantie für Fehlerfreiheit. Eildienst ohne Zuschlag. Drei Formate. Auflagen von 20 bis 3000. Ältestes Spezialinstitut:

Steglitzer Vervielfältiggs.-Anstalt, Berlin-Steglitz, Feuerbachstr. 60, G 2 Steglitz 2980. Aufklärungsschrift kostenlos!

Vervielfältigungen in Buchformat. **Harry Rutschke, Lübeck,** Pfaffenstrasse 9. F. 26641.

Otto Strese, Bln.-Steglitz, Zimmermannstr. 19. F. G 2 Steglitz 1834.

VORHÄNGE UND VORHANGSTOFFE

Rheinische Werkstätten für Bühnenkunst Otto Müller, Bad Godesberg a. Rh., F. 2150. T. Bühnenmüller.

ZEITUNGSAUSSCHNITTE

Argus-Nachrichten, Berlin SW68, Wilhelmstrasse 113. F. A 9 4797

Der Lesedienst, Bln.-Wilmersdorf, Hohenzollernd. 187. F. H 6 2504

Metropol-Gesellschaft E. Matthes u. Co., Charlottenburg 2, Uhlandstrasse 184, F. J1, Bismarck 520

Schnelldienst für Presse-Nachrichten und Zeitungsausschnitte, **Berlin-Neukölln,** Spremberger Strasse 7. Tel. F2, Neukölln 4203.

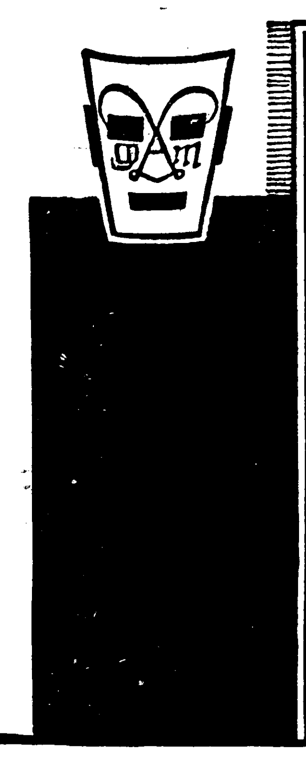
Zeitblick, Akad. Büro für Zeitungsausschnitte des Studentenwerks, Berlin N24, Johannisstrasse 1. Fernsprecher: D1 6951.



Haben Sie Briefschulden?
Gibt es in Ihrer Briefmappe ein Fach „Unerledigt", in dem sich immer mehr Briefe anhäufen — Briefe, die Sie im Grunde gern beantworten würden, wenn Sie nur genügend Zeit und Entschlußkraft aufbringen könnten?
...dann brauchen Sie die Mercedes Prima
Denn die Mercedes „Prima" ist eine handliche Kleinschreibmaschine, die Ihnen den Entschluß zum Briefschreiben leicht macht. Spielend leicht, sauber und sehr schnell erledigen Sie auf der „Prima" Ihre Korrespondenz. – Mercedes Büromaschinen-Werke A. G., Zella-Mehlis in Thür.
ES KOSTET SIE NUR 3 PFENNIG
wenn Sie diesen Abschnitt als Drucksache an die Mercedes Büromaschinen-Werke A. G., Zella-Mehlis in Thüringen, senden. — (Nichtgewünschtes bitte durchstreichen.) — Ich bitte um nähere Auskunft — um unverbindliche Vorführung — um Angabe der Zahlungsbedingungen der Mercedes „Prima". — Ich bitte um kostenlose Zusendung der Broschüre „Von Maschinen, die schreiben und rechnen".
DB 1 e
Name u. Beruf:
Anschrift:



Güter Masstab für Vergleiche:
PROBEFAHRT zuerst im OPEL
Generalvertretung:
EDUARD WINTER AG
Kurfürstendamm 207-208
Unter den Linden 66
Gr. Frankfurter Straße 137
Steglitz, Schloßstraße 96



Unsere ersten Uraufführungen:

Ernst Bacmeister	**Kaiser Konstantins Taufe** Württ. Staatstheater Stuttgart
J. M. Becker	**Auge um Auge** Städt. Bühnen Königsberg
Konrad Beste	**Seine Wenigkeit** Altes Theater Leipzig
Friedrich Bethge	**Pfarr Peder** Stadttheater Altona
Fritz Bröger	**Josef [illegible]cago** Stadttheater Bielefeld
P. J. Cremers	**Das Gastmahl der Götter** Städtische Bühnen Düsseldorf
Viktor Warsitz	**Genie ohne Volk** Städtische Bühnen Düsseldorf

Lauckner: Der Hakim

19 Aufführungen in Stuttgart / 24 Annahmen im Reich



Grundstock des neuen Schauspiels:

Friedrich Bethge	**Marsch der Veteranen**
Paul Ernst	**Pantalon und seine Söhne**
Hanns Johst	**Thomas Paine**
Curt Langenbeck	**Heinrich VI.**
E. W. Möller	**Panamaskandal**

THEATERVERLAG LANGEN / MÜLLER / BERLIN

Rp

